ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU”

P149
P0173

SERIE NOUĂ
Anul XIV
1–4
2020

Revista de istorie şi teorie literară

În acest număr:

- Acad. Eugen Simion, *George Coşbuc – un poet ignorat* (I)
- Mac Linscott Ricketts, *Întrevederi cu Mircea Eliade*
- Florentina Nicolae, *Integrala operelor lui Dimitrie Cantemir ca proiect al Academiei Române*
- Radu Bagdasar, *Creaţie şi spirit critic. Valsul nemulţumirilor, corecţiilor, abandonurilor*

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro

Revista

de istorie şi teorie literară

Apare sub egida

INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ
„G. CĂLINESCU" AL ACADEMIEI ROMÂNE

COMITETUL DE REDACŢIE

Acad. Eugen SIMION – director
Lucian CHIŞU – redactor-şef
Paul CERNAT – redactor-şef adjunct
Simona GALAŢCHI – secretar ştiinţific de redacţie

MEMBRI

Laura BĂDESCU, acad. Gr. BRÂNCUŞ, acad. Mihai CIMPOI, Serge FAUCHEREAU (Franţa), membru de onoare al Academiei Române, Laurenţiu HANGANU, Mircea MARTIN, membru corespondent al Academiei Române, Michael METZELTIN (Austria), membru de onoare al Academiei Române, Nicolae MECU, Dumitru MICU, Ileana MIHĂILĂ, Oana SOARE

Redactor: Adriana GRECU

Tehnoredactor:

Coperta: Mariana MOCANU

- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei: Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, 76117, Bucureşti, tel. 4021-318 81 46, fax: 4021-318 24 44

- Revista se poate procura contracost la sediul **EDITURII ACADEMIEI ROMÂNE,** Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, 050711, Bucureşti, România; Tel. 4021-318 81 46, 4021-318 81 06, Fax 4021-318 24 44, E-mail: periodice@ear.ro

- Comenzile pentru abonamente se primesc la:
ORION PRESS IMPEX 2000 S.R.L., P.O.Box 77-19, Sector 3, Bucureşti, România; Tel./Fax 4021-610 67 65, 4021-210 67 87; E-mail: office@orionpress.ro
S.C. MANPRES DISTRIBUTION S.R.L., Piaţa Presei Libere nr. 1, Corp B, Etaj 1, Cam. 301–302, sector 1, Bucureşti, Tel.: 4021-314 63 69, Fax: 4021-314 63 39;
E-mail: abonamente@manpres.ro; office@manpres.ro, www. manpres.ro
DEREX COM. S.R.L., E-mail: derex_comp.@yahoo.com

ADRESA EDITURII
Calea 13 Septembrie nr. 13
050711 Bucureşti
Tel: 4021-318 8146, 4021-318 8106

ADRESA REDACŢIEI
Calea 13 Septembrie nr. 13
050711 Bucureşti
Tel.: 4021-3188106/2023

© 2023, EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
https://biblioteca-digitala.ro

Revista
de istorie și teorie literară

anul XIV (serie nouă), ianuarie–decembrie 2020

SUMAR

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *George Coșbuc – un poet ignorat* (I) 7

RESTITUIRI (MIRCEA ELIADE)

Liviu BORDAȘ, *Interviurile lui Mircea Eliade. Contribuții documentare* (I) 31
Mac Linscott RICKETTS, *Întrevederi cu Mircea Eliade (1981–1984)* 56

TEORIE LITERARĂ

Radu BAGDASAR, *Creație și spirit critic. Valsul nemulțumirilor, corecțiilor, abandonurilor* 85
Ștefan FIRICĂ, *În jurul romanului politic. Teorii pro și contra* 126

ISTORIE LITERARĂ

Teodora DUMITRU, *Evoluția poeziei lui Octavian Goga în concepția lui E. Lovinescu (1905 – 1920)* 137
Mihăiță STROE, *O monografie de reabilitare* 168

DIGITALIZAREA LITERATURII ROMÂNE

Laurențiu HANGANU, *Digitalizarea* ***Dicționarului general al literaturii române***. (I). *Metode de abordare și direcții de cercetare* 184
Andrei MILCA, ***Cronologia vieții literare românești (CVLR)***. *Studiu de caz; Anul 1961* (I) 198
Cristina DEUTSCH, *Actualitatea romanului românesc în perioada 1975-1978* 219
Ana-Maria BĂNICĂ, *„Literatura sovietică, mărețul nostru exemplu"* 237

FIȘE DE DICȚIONAR

Mihai IOVĂNEL, *Revista Fundațiilor Regale* 252
Nicolae BÂRNA, *Paul Zarifopol* 257

https://biblioteca-digitala.ro

COMENTARII

Lucian CHIȘU, *Dramaturgia lui Fănuș Neagu – o receptare critică* 270
Simona ANTOFI, *Despre* ***suspiciunea*** *literară și alte (meta)ficțiuni, în romanul lui D. R. Popa,* ***Sabrina și alte suspiciuni*** 290
Andreea TELIBAN, *Aer cu diamante. „Caratele" ascunse ale unui manifest literar* ... 297

INTERFERENȚE

Carmen BRĂGARU, *Provocări metodologice ale periodizării relațiilor literaturii române cu literaturile lumii impuse de trăsăturile specifice diverselor etape istorice de-a lungul unui secol (1859–1964)* 308
Andreea APOSTU, *Le verger dans la peinture et les vers de Maurice Denis – entre parabole, hortus conclusus marial et verger courtois* 316
Raluca DUNĂ, *Literatura franceză a războiului în România (1915–1926). Un număr din „Annales", scriitorii pacifiști și scandalul Barbusse* 340

UNIVERS

Alexandra CIOCÂRLIE, *Pliniu cel Tânăr și împăratul Traian* 351
Dorin GAROFEANU, **Ov.** ***Tristia 3.12****: Criză de identitate și de gen literar sau un anotimp în Infern* 366
Florentina NICOLAE, *Integrala operelor lui Dimitrie Cantemir ca proiect al Academiei Române* 386

RECENZII

Laura BĂDESCU, *Meșteșugul doftoriei. Primul tratat românesc de medicină* 395
Aluniţa COFAN, *Meandre printre interioare și stiluri* 400

https://biblioteca-digitala.ro

Revue
d'histoire et théorie littéraire

année XIV (nouvelle série), janvier-décembre 2020

SOMMAIRE

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *George Coşbuc – un poète ignoré* (I) 7

RESTITUTIONS (MIRCEA ELIADE)

Liviu BORDAŞ, *Les interviews de Mircea Eliade (contributions documentaires, I)* 31
Mac Linscott RICKETTS, *Entrevues avec Mircea Eliade* 56

THÉORIE LITTÉRAIRE

Radu BAGDASAR, *Création et esprit critique.*
La valse des mécontentements et des corrections 85
Ştefan FIRICĂ, *Autour du roman politique. Théories pro et contra* 126

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Teodora DUMITRU, *L'Évolution de la poésie d'Octavian Goga,*
selon E. Lovinescu (1905 – 1920) 137
Mihăiță STROE, *Une monographie de réhabilitation* 168

DIGITALISATION DE LA LITÉRATURE ROUMAINE

Laurențiu HANGANU, *Digitalisation du* ***Dictionnaire général de la littérature roumaine*** (I). *Approches méthodologiques et directions de recherche* 184
Andrei MILCA, ***La Cronologie de la vie littéraire roumaine (CVLR)***.
Étude de cas: l'année 1961 (I) 198
Cristina DEUTSCH, *L'Actualité du roman roumain, dans la période 1975-1978* 219
Ana-Maria BĂNICĂ, *« La littérature soviétique, notre exemple grandieux »* 237

FICHES DE DICTIONNAIRE

Mihai IOVĂNEL, *La Revue des Fondations Royales* 252
Nicolae BÂRNA, *Paul Zarifopol* 257

https://biblioteca-digitala.ro

COMMENTAIRES

Lucian CHIȘU, *La dramaturgie de Fănuș Neagu – une réception critique* 270
Simona ANTOFI, *Du soupçon littéraire et d'autres (méta)fictions, dans le roman de D. R. Popa,* ***Sabrina și alte suspiciuni*** 290
Andreea TELIBAN, ***Aer cu diamante****. Les valeurs cachées d'un manifest littéraire* 297

INTERFÉRENCES

Carmen BRĂGARU, *Provocations méthodologiques concernant la périodisation des relations de la littérature roumaine et les littératures du monde, imposées par les traits spécifiques aux étapes historiques diverses, au long d'un siècle (1859-1964)* ... 308
Andreea APOSTU, *Le verger dans la peinture et les vers de Maurice Denis – entre parabole, hortus conclusus marial et verger courtois* 316
Raluca DUNĂ, *La littérature française de la guerre, en Roumanie (1915 – 1926). Un numéro des « Annales », écrivains pacifistes et le scandale Barbusse* 340

UNIVERSES

Alexandra CIOCÂRLIE, *Pline le Jeune et l'Empereur Trajan* 351
Dorin GAROFEANU, **Ov.** ***Tristia 3.12****: Identité et crise générique ou une « saison en enfer »* 366
Florentina NICOLAE, *L'Édition d'œuvres complètes du Prince Démètre Cantemir, en tant que projet de l'Académie Roumaine* 386

COMPTES-RENDUS

Laura BĂDESCU, *„Meșteșugul doftoriei". Le premier traité roumain de médecine* 395
Aluniţa COFAN, *Méandres par intérieurs et styles* 400

https://biblioteca-digitala.ro

The Journal of Literary Theory and History

The XIV[th] year (new series), January–December 2020

CONTENTS

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *George Coşbuc – An Ignored Poet* (I) 7

RESTITUTIONS (MIRCEA ELIADE)

Liviu BORDAŞ, *Mircea Eliade's Interviews - Documentary Contributions* – (I) 31
Mac Linscott RICKETTS, *Encounters with Mircea Eliade* 56

LITERARY THEORY

Radu BAGDASAR, *Creativity and Critical Spirit. The Waltz of Grievances and Corrections* 85
Ştefan FIRICĂ, *Around Political Fiction. Theories For and Against the Genre* 126

LITERARY HISTORY

Teodora DUMITRU, *The Evolution of Octavian Goga's Poetry in E. Lovinescu's View (1905 – 1920)* 137
Mihăiță STROE, *Mircea Zaciu, I. Agârbiceanu, A Rehabilitation Monograph* 168

THE DIGITALIZATION OF ROMANIAN LITERATURE

Laurențiu, HANGANU, *Digitization of the* ***General Dictionary of Romanian Literature*** (I). *Approach Methods and Research Directions* 184
Andrei MILCA, ***Chronology of Romanian Literary Life (CRLL)***. *Case Study; The Year 1961 (I)* 198
Cristina DEUTSCH, *The Topicality of the Romanian Novel Between 1975-1978* 219
Ana-Maria BĂNICĂ, *"The Soviet Literature: Our Great Example" (an Incursion into the Backstage of The Second Federal Congress of Writers from U.R.S.S.)* 237

DICTIONARY NOTES

Mihai IOVĂNEL, *The Royal Foundations Review* 252
Nicolae BÂRNA, *Paul Zarifopol* 257

https://biblioteca-digitala.ro

COMMENTARIES

Lucian CHIȘU, *Fănuș Neagu's Dramaturgy – A Critical Reception* 270
Simona ANTOFI, *On Literary Suspicion and Other (Meta)fictions, in D. R. Popa's Novel* ***Sabrina and other suspicions*** 290
Andreea TELIBAN, ***Air full of diamonds.*** *The Hidden "Carats" of a Literary Manifesto* 297

INTERFERENCES

Carmen BRĂGARU, *Methodological Challenges of the Periodization of the Romanian Literature's Relations with the Literatures of the World Imposed by the Specific Features of Various Historical Stages Throughout a Century (1859–1964)* .. 308
Andreea APOSTU, *Le verger dans la peinture et les vers de Maurice Denis – entre parabole, hortus conclusus marial et verger courtois* 316
Raluca DUNĂ, *French War literature in Romania (1915 – 1926). A Special Number of „Annales," Pacifist Writers, and the Barbusse Scandal* 340

UNIVERS

Alexandra CIOCÂRLIE, *Pliny the Younger and the Emperor Trajan* 351
Dorin GAROFEANU, **Ov.** ***Tristia 3.12****: Identity and Generic Crisis or A Season in Hell* 366
Florentina NICOLAE, *The Complete Works of Dimitrie Cantemir as a Project of the Romanian Academy* 386

REVIEWS

Laura BĂDESCU, *Meșteșugul doftoriei. [The craft of medicine]. The First Romanian Medical Treatise* 395
Alunița COFAN, *Meanders Through Interiors and Styles* 400

https://biblioteca-digitala.ro

G. COȘBUC (1866–1918) – UN POET IGNORAT (I)

Eugen Simion*

Un poet pe care critica postmodernă îl ignoră cu obstinație, după ce el a fost decenii de-a rândul popularizat de critica didactică, este George Coșbuc (1866–1918), ieșit din zona grănicerească a Bistriței-Năsăudului, fiu al preotului Sebastian Coșbuc. Nicolae Iorga, care, evident, îi laudă poezia „muncită și smuncită", „amestec de țărănism de graniță din Ardeal, de influență clasică germană", vede în el un spirit „luptător, provocator, sfidător, un spirit brusc și bătăios", în timp ce alți critici literari descoperă în firea poetului și în versurile lui blândețea și bunătatea răbdătoare a românului de munte. De această părere este, între alții, Liviu Rebreanu, care consideră că „Răsturnătorul Coșbuc a fost un blând și un timid" și că el „a adus lumină, sănătate, voioșie", „a pornit de-a curmezișul curentului general" (1918). Cu aceste două fețe morale circulă multă vreme Coșbuc în manualele școlare, dacă nu chiar cu mai multe, educând, după gustul estetic al tinerilor generației. Apariția, în 1889, a poemului *Nunta Zamfirei* (în „Tribuna", 4 mai, reprodus numaidecât în „Convorbiri literare") și, apoi, tipărirea volumului *Balade și idile* (1893) atrag atenția lui Maiorescu și a altor critici din epocă, între ei, cum se știe, Dobrogeanu-Gherea asupra acestui tânăr poet ardelean. Coșbuc începe să fie pus în filiația lirică a lui Alecsandri și comparat, estetic, cu Eminescu. Mulți cred că idilismul rural din *Balade și idile* reprezintă o alternativă la pesimismul lui Eminescu și că autorul lor, „liber de înrâurirea lui Eminescu" – cum scrie Iosif Vulcan în „Familia" (1897) – aduce în poezia română, nota originală necesară. Este un poet iubit, în genere, de critică, dar puțini dintre criticii literari fac, cu adevărat, o analiză estetică a poemelor și dau o judecată estetică obiectivă asupra lor, până la G. Călinescu și Vladimir Streinu, critici din a treia generație post-maioresciană. Cei dintâi (Bogdan-Duică, Ovid Densusianu, D. Evolceanu, Gherea) văd în el un „pricepător al firei și al frumuseților" poporale, ceea ce este exact, dar inconcludent estetic, Densusianu remarcă „darul analizei psihologice", ceea ce este fără sens într-o operă lirică. Justă este, în schimb, observația despre priceperea tehnică a poetului. D. Evolceanu îi ia apărarea, în 1894, atunci când un oarecare Grigori N. Lazu îl acuză de plagiat, arătând că important, original în poezie nu sunt motivele (temele) care circulă de la o epocă la alta și de la o cultură la altă cultură, ci „punerea în relief" sau ceea ce Maiorescu, mai afectat, numește, „veșmântul sensibil" al limbii.

* Academician, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: eugen.simion@fnsa.ro.

RITL, p. 7–30, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

Gherea reține „predominarea elementului narativ, epic și descriptiv asupra celui liric" și îl declară „poetul țărănimii" („cel mai mare poet al țărănimii noastre"), formulă ce a rămas. Nu-i inexactă, dar nu exprimă toate învelișurile lirismului coșbucian, cu mult mai complex și, estetic vorbind, mai profund. Are dreptate Vladimir Streinu să obiecteze în studiul din 1943 împotriva acestei definiții reducționiste, spunând că „impresia de rusticitate și idilism a fost numai pragul poeziei lui Coșbuc" și că, dincolo de acest prag liminar, există și un lirism cărturăresc filtrat de un clasicism structural. Nu de aceeași părere fusese Maiorescu în „Convorbiri literare" (15 febr. 1898), acolo unde, prezentând pe poetul bănățean Victor Vlad de la Marina, citează și pe Coșbuc. Îi recunoaște, adevărat, „marele talent" și faptul că stă „incontestabil mai presus de toți" (de toți poeții veniți din Transilvania), dar, în privința culturii, îl crede doar „relativ format". Comparația cu Eminescu este, fără echivoc, defavorabilă autorului *Baladelor și idilelor* „are prea puțină cultură generală [...] și cetirea pe apucate a traducerilor germane din limbi asiatice nu-i poate împlini lacuna[1]. Curios, Maiorescu îi reproșează lui Coșbuc și ceea ce alți critici laudă și vor lăuda mereu, și anume „sfințenia formei", „nemiloasa cizelare", adică frumusețe formală a versurilor și abilitatea versificației în poemele lui Coșbuc. Pe ce se sprijină, atunci, marele talent al poetului venit de peste munți? Mai receptiv față de acest aspect se arătase, în 1893, I. L. Caragiale – doctor cum se știe, atunci când este vorba de chițibușăriile limbii române: el recunoaște în *Balade și idile* un copac mândru și puternic care, în câmpul de buruieni al publicisticii române, constituie „fala limbii noastre românești" („Moftul român", 23 iunie 1893)... Limba curată și, în genere, bogăția prozodică a versurilor sunt calități recunoscute, admirate de mai toți comentatorii lui Coșbuc. Sextil Pușcariu remarcă faptul că limba poetului este lipsită „aproape cu desăvârșire" de neologisme. N. Iorga – am citat deja – elogiază poezia de atelier („muncită și dureroasă", scrisul „îndărătnicit [ca] al țăranului care lucrează cu trudă asupra unui lemn dur"), în fine, chiar și E. Lovinescu, îi recunoaște, la început (*Critice*, 1920) „o stăpânire de formă suverană"; „nu e poet care să fi mlădiat mai bine limba în fine sonorități"... O propoziție (cea din urmă) pe care o scrisese, cu un an înainte, și în „Sburătorul" (19 aprilie 1919). În *Istoria literaturii române contemporane* (1928), mlădierea limbii nu mai contează prea mult. E. Lovinescu crede că poezia lui Coșbuc este „cu o mare obiectivitate, dar și cu lipsa totală de lirism".

Nu-i prima obiecție ce se aduce lirismului idil, câmpenesc, sărbătoresc al lui Coșbuc. D. Caracostea îi reproșează, în 1905, „puținul răsunet în celebritate", adică *ideația rudimentară*, opinie injustă inadecvată minimalizantă, neținând seama de mitologia lirică implicită, corectată într-o oarecare măsură de Blaga (*Trilogia culturii*, 1936), care spune că G. Coșbuc este „mai aproape de fenomenele românești", ilustrând alături de Kogălniceanu – Eminescu – Maiorescu *inducțiunea germană* (influența catalitică) în cultura română. O analiză fină face Ion Pillat într-o ședință

[1] Cf. George Coșbuc, *Opere*, II, text stabilit de Gavril Scridon, F.N.S.A, 2007.

https://biblioteca-digitala.ro

a Academiei Române (1938), descoperind în poemele lui Coşbuc – *poet al luminii, poet solar* – semnele unui clasicism fundamental, nutrit de „vastele sale cetiri, mai ales din limba germană, şi din asimilarea temeinică şi superioară a culturii clasice greco-latine". O opinie ce pune punct, am impresia, dosarului deschis de Maiorescu în privinţa culturii „reduse" a poetului. Mulţi comentatori admiră, în continuare, tehnica versificaţiei şi-l consideră pe Coşbuc neîntrecut în „confirmarea neobişnuită a metrelor, în înlănţuirea ingenioasă a rimelor, în abilul desen al strofelor, a ritmurilor când aspre, când uşoare şi graţioase", ca Charles Drouhet. Şi tot el observă „ce «gai savoir»", neobişnuit, de asemenea, în poezia românească mai degrabă jeluitoare. Sunt elemente vizibile în *Balade şi idile*, ca şi nota de obiectivitate, absenţa egotismului factorului subiectiv, emfaza ego-ului. G. Ibrăileanu în genere, critica estetică leagă obiectivitatea din poeme de viziunea clasică a autorului. Coşbuc este, aşadar, un poet clasic în „adevăratul sens al cuvântului" „unic în literatura vremurilor de azi", zice Ibrăileanu în *Note şi impresii* (1920). G. Ibrăileanu este de aceeaşi părere („poetul nu-şi tălmăceşte decât emoţiile impersonale", „a cântat sentimentele altora"), dar nu este atât de entuziasmat de această situaţie. În ultimele referinţe critice (1928), s-a reţinut, îi laudă „marea obiectivitate" invenţia verbală, tehnica remarcabilă a versificaţiei, plasticitatea descripţiei, dar nu-i recunoaşte lirismul („dar şi cu absenţa totală de lirism"). Şi ce este poezia fără lirism, ce mai contează tehnica prozodică, descripţia plastică etc., dacă lipseşte substanţa lirismului?. Goga, Blaga, Pillat – poeţi ai satului mitic, tradiţionalişti cu atingeri metafizice – văd mai multă profunzime spirituală şi, *ipso facto*, mai mult lirism în poezia lui Coşbuc. Blaga intuieşte în ei o dimensiune spirituală românească şi chiar un început de „şcoală întru găsirea sinelui", în sensul (catalitic) sugerat mai înainte. Pillat raportează arta senină, contemplativă, spiritul de măsură şi de cumpătare, pe scurt, clasicismul lui Coşbuc, la „anarhismul sentimental şi formal caracteristic poeziei moderniste postbelice" (1938), cum făcuse, cu 15 ani înainte, în discursul de recepţie la Academia Română (1923) şi Octavian Goga. Aceasta traduce ideea de relativă obiectivitate în poezia lui Coşbuc prin ideea de contemplaţie, prin dorinţa de a adapta punctul de vedere cosmic faţă de lumea materială şi de a se opune, astfel, „egocentrismului maladiv al poeziei moderne". Goga îşi apără, indirect, prin Coşbuc, poziţia propriei poezii şi nu fără îndreptăţire, căci *obiectivitate* (o noţiune relativă, o noţiune nu lipsită de subiectivitate când trece prin limbajul versului!) nu înseamnă, automat, în afara poeziei: „pe seama lui Coşbuc însă natura are o specială semnificare. Ea nu e cadrul pentru un sentiment subiectiv, decorul care se ataşează propriei frământări a autorului. Ea trăieşte pentru sine, imens laboratoriu de supremă orânduire, în care omul e un element subordonat slujind o ţintă a ei, asemenea unei stânci, unui copac sau unui fulger care despică văzduhul. Nimic din egocentrismul maladiv a liricei moderne, care în tremurul unei frunze nu vede decât radiaţiunea unei dureri dinăuntru. Poezia lui Coşbuc e o harpă eoliană pe care natura cântă în dragă voie. E concepţia omului de la ţară, în intimitate străveche cu cerul şi pământul, de aceea pulsaţiile vii, multitudinea de senzaţii, patetismul estetic care se revarsă din aceste pagini pline de mişcare.

https://biblioteca-digitala.ro

Fiecare anotimp își desface bogățiile prodigioase ce se risipesc sub ochii noștri stropite cu pulbere de aur. E o încrucișare de forțe ascunse, un uriaș erotism al firii, o măreață învălmășeală de energii active, printre cari omul apare ca un atom ce se pierde în infinit. [...]" *Patetism estetic, uriaș erotism al firii, măreață învălmășeală de energii, harpă eoliană pe care natura cântă în dragă voie...* sunt formule bine găsite pentru a defini o poezie ce intimidează spiritul critic modern prin simplitatea și epicismul, câmpenismul naiv și idilismul ei. Criticii de poezie, ca Perpessicius, cercetează țesătura versului și nu descoperă „nici un artificiu și nici o broderie stângace pe această țesătură originală". Pompiliu Constantinescu, critic mai ales de proză, este mai reținut, crede că autorul *Firelor de tort* este, adevărat, un „poet savant prin metrică", a creat „un anume mitologism decorativ", dar, estetic, nu-i mai mult decât „un remarcabil poet de antologie" (*Revista Fundațiilor Regale*, 2 febr. 1940). Criticul este, dintre elevii lui E. Lovinescu, cel care nu se îndepărtează, aici, de poziția maestrului său, „n-a avut nicio tresărire pentru viața orășenească" – mai scrie el despre Coșbuc. N-a avut, dar aceasta nu înseamnă, iarăși, automat, lipsă de lirism, ci doar inapetență pentru o anumită temă sau, în termenii lui Lovinescu, pentru materia lirică. Lirismul se judecă, nu în funcție de ea (nu, oricum, estetic), ci de ceea ce reușește poetul să facă pornind de la această sursă originară.

Rezumând ceea ce observă, până acum, criticii din prima și a doua generație post maioresciană, constatăm că ei remarcă și judecă mai ales priceperea tehnică a poetului de atelier, idilismul, talentul descriptiv, laudă sau au rezerve față de *poetul epic*, cu aspirații clasiciste, inspirat de clasicismul greco-latin corectat de lecturi din romantismul german, în fine, criticii citați mai sus elogiază desprinderea de eminescianism și salută, în autorul *Baladelor și idilelor* și al *Firelor de tort* pe primul poet exponențial din „cealaltă parte a românimii" (Maiorescu). Nicolae Iorga vede în el și un exponent al *spiritului grăniceresc* („un amestec de țărănism de graniță [și] de influență clasică germană", alături de „exploatarea dibace a fondului țărănesc". Un *poeta faber*, așadar, dublat de *poeta vates* pe care, clasiciștii, tradiționaliștii, oamenii de școală îl admiră, iar moderniștii, fără să-l refuze categoric, îl limitează la *câmpenismul* (o noțiune ce n-a rezistat în limbajul criticii literare) și, după vorba reprodusă mai înainte la *mitologismul decorativ*.

G. Călinescu și Vladimir Streinu, dintre criticii post-lovinescieni, caută în poemele lui Coșbuc mai mult decât abilitatea tehnică a versului și idilismul rural și află, repet, zone de lirism autentic, chiar de mare poezie, după ce Slavici și Rebreanu, ca buni ardeleni, remarcaseră „poezia sufletului" și pe visătorul Coșbuc, apostol, pedagog, poet al neamului. G. Călinescu reașează lucrurile și, cum va proceda și în cazul lui Slavici (este cel dintâi critic care vede în autorul *Marei* un mare prozator realist, de esență morală), desparte anecdoticul și, în genere, proza rimată de poemele reprezentative, exponențiale în care lirismul este profund, cu deschideri spre un vizionarism ce bate departe, spre reala mitologie a spiritului românesc. Capitolul din *Istoria literaturii* (1941) este scris în acest spirit critic drept, cu judecăți estetice ce se țin minte („limba e verde, țărănească, aproape arghezian, tonul e solemn, cum se

https://biblioteca-digitala.ro

cuvine unui eveniment de rotaţie eternă, cu o atmosferă roşiatică, apocaliptică", „un lirism obiectiv [...] constând în solemnitatea ideii de repetiţie a fenomenului", „un lirism reprezentabil. O poezie teatrală, aşa cum există un teatru de poezie"), în fine, cu o concluzie ce se ridică peste măruntele certuri ideologice dintre tradiţionalişti şi modernişti, când este vorba de creaţia estetică: „Coşbuc este nu numai un desăvârşit tehnician, dar nu rareori şi un poet mare, profund original, un vizionar al mişcărilor sufleteşti sempiterne cu un accent ardelean numaidecât evident, inimitabil şi tocmai pentru aceea aşa de des imitat. El a izbutit, ca şi Eminescu de altfel, să facă poezie înaltă care să fie sau măcar să pară pricepută poporului şi să educe astfel la marele lirism o categorie de oameni străini în chip obişnuit de literatură".

Vladimir Streinu cercetează (*Clasicii noştri*, 1943) „excelenţa formală" a lui Coşbuc de pe poziţii estetiste şi respinge formula lui Gherea, devenită bun şcolar (Coşbuc – *poetul ţărănimii*), socotind-o „în absolut" o „eroare". Pentru el autorul *Baladelor şi idilelor* este „un geniu horaţian al versificaţiei" (ceea ce, în paranteză fie spus, este pentru toţi comentatorii!) că „impresiile acustice compensează [...] nuditatea aparentă a limbajului, sugestia acustică ar fi, dar, instrumentul de lucru al poetului, ceea ce este indiscutabil, dar nu unic în această vastă orchestră care este prozodia lui Coşbuc. Acelaşi critic interesat, repet, de performanţa formală a poemelor, mai puţin, se observă, de substanţa lor, introduce moţiunile de „câmpenism" şi de „şăgălnicie rustică", pe lângă acelea deja folosite de critica anterioară, cum ar fi „manierism rustic" (D. Evolceanu), epicism, personificare. Ideea dominantă a lui Vladimir Streinu este că farmecul poeziei vine din „jocul alteraţiei şi asonanţei [...] încât versul poetului nu mai poate apărea acum nud; are un alt fel de a se împodobi, felul sonor [...] varietatea ritmurilor de la poezie la poezie, ca şi în cuprinsul aceleiaşi strofe este la el amplificarea modului acustic de sugestie".

Din acest examen estetic, Coşbuc iese, negreşit, înnobilat, purificat într-o oarecare măsură de ceea ce îi adăugaseră, în exces, criticii sămănătorişti, dar nu de tot, pentru că, după 1945, critica sociologică se întoarce la ideea poeziei ca „monografie a satului românesc", formulată mai înainte de Goga. O formulă care spune, dar mai ales nu spune ceva esenţial despre poezie. I s-a aplicat şi operei lui Goga, orientând demonstraţia critică în direcţia sociologiei. Adevărul este că *Balade şi idile* şi *Fire de tort* – cărţile reprezentative ale lui Coşbuc – trebuie recitite de acolo de unde le-a lăsat lectura lui G. Călinescu şi Vladimir Streinu, mai puţin G. Ibrăileanu şi Gherea, deşi ideea acestuia din urmă despre *ţărănismul* poetului nu este în totalitate absurdă. G. Coşbuc nu este, adevărat, un poet al ţărănimii, pentru că nu face în versuri nici istoria, nici cronologia vieţii ţăranului român, dar este de ordinul evidenţei că el scrie o mitologie a spiritualităţii satului românesc, marcând – cum s-a remarcat de mai toţi interpreţii lui – momentele esenţiale ale existenţei rurale: nunta, moartea, rotirea anotimpurilor şi, în genere, solemnităţile naturii. „Câmpenismul" de care vorbeşte Streinu şi „mitologia" pe care o semnalează Pompiliu Constantinescu este de natură lirică, nu pur decorativă, în fine, „mişcările sufleteşti sempiterne", amintite de G. Călinescu, merg, toate, spre ideea justă că George Coşbuc este un poet ce trebuie

https://biblioteca-digitala.ro

căutat dincolo de învelișurile, sonoritățile versului, de idilismul fără intimism al lirismului său, de *țărănismul de graniță* pe care îl recunoaște și îl laudă Iorga. Coșbuc este, într-adevăr, un versificator „muncit și smuncit", poate, cum am văzut că zice tot Iorga, dar sentimentul pe care îl ai, azi, când îl citești fără prejudecățile inculcate de manualele școlare, este că poemele lui epice trec peste „indicțiunile" modelatoare și catalitice și aduc un stil nou în poezia de la 1893 și că nici azi, în postmodernitate, lirismul său nu-i totdeauna luminos, sărbătoresc (*Moartea lui Fulger* nu-i deloc sărbătoresc), dar este mai complex și are, într-adevăr, ținută clasică prin moralismul și temperanța, calmul, resemnarea înțeleaptă pe care le cultivă în *Gânduri*, *Gazel* și în mai toate baladele sale cu subiecte orientale sau autohtone. A publicat în jur de 300 de poeme, unele dintre ele (cam o sută) rămase în periodicele timpului sau în manuscris. A scris de toate, de la baladă la romanță și la poezia de reflecție, în toate stilurile și pentru toate gusturile, nu numai pentru țărani. Vladimir Streinu povestește că, voind să urmeze experiența făcută cu Ion Creangă, a citit țăranilor unele poeme din *Balade și idile*, cu grad sporit de specificitate rurale, și efectul a fost nul. Ceea ce ar dovedi că și Coșbuc, ca și Creangă, place oamenilor cultivați, cu gust estetic, mai puțin sau chiar deloc spiritului rural, deloc idilic când este vorba de realitatea imediată transpusă în versuri. Marin Preda povestește, totuși, că tatăl său, transpus în personajul Moromete, recita atunci când voia să marcheze fatalitatea morții, versurile finale din *Moartea lui Fulger*, acelea ce sugerează locul modest al individului în marele mecanism cosmic: „Din codru rupi o rămurea/ Ce-i pasă codrului de ea!/ Ce-i pasă unei lumi întregi/ De moartea mea!" Le învățase, desigur, la școală și le ținea încă minte la bătrânețe.

Dintre cele patru volume de versuri, în afară de cele citate de mai multe ori până acum, a mai publicat *Ziarul unui pierde-vară* (1902) și *Cântece de vitejie* (1904), primele două *Balade și idile* (1893), *Fire de tort* (1896) sunt importante estetic și sugerează substanța lirismului său, cu adâncimile, dar și cu facilitățile lui anecdotice. Citindu-le la rând, cu detașare critică, dar și cu empatia de care nu ne putem lepăda pentru poemele învățate „pe de rost" în școală – în toate etapele ei – începând cu *Iarna pe uliță* și terminând, să zicem, cu poemele erotice – observăm că ele amestecă temele și că dominante sunt poeme cu subiect erotic. Un prim Coșbuc și, probabil, cel mai important: *poetul erotic*: poet sentimental reținut, *obiectiv* în manieră clasică, adică – așa cum am remarcat de o răceală strategică sau, în limbajul esteticii – de o obiectivitate subiectivă, cu o afecțiune controlată, voit înstrăinată. Obiectivitate desăvârșită nu poate exista nici măcar în critica literară, care, prin definiție, trebuie să fie o disciplină obiectivă. Cum ar putea fi atunci, în poezie? Simplu fapt de *a-ți scrie* impresiile și ideile sau de a nara în versuri, scene de viață sentimentală, cum face des Coșbuc, este un act emoțional. *Scriitura* ascunde totodată, trădează subiectivitatea omului care scrie, chiar și pe aceea a poetului de atelier. Coșbuc este în poemele lui un sentimental ocrotit de ironia lui șăgalnică, în nuanțe, uneori, cărturărești. Un spirit blând (de unde o fi scos Iorga brutalitățile spiritului grăniceresc?) cu adevărat înțelept, bonom, atent la partea ritualică a lumii rurale și la miturile ei ce se pierd

https://biblioteca-digitala.ro

într-o tradiţie îndelungată, clasicizată. Pe ele vrea să le exprime în versuri lucrate *la sânge* de Coşbuc şi atât de bine şi cu atâta pricepere tehnică, încât ele par provocator de simple. Poemele lui de dragoste (*Mânioasă, Nu te-ai priceput, Rea de plată, Subţirica din vecini, La oglindă, Nunta Zamfirei* – evident şi încă multe altele) sunt într-adevăr nişte idile în linia Alecsandri şi, dincolo de el, în prelungirea poeziei populare. Coşbuc n-a scris niciun vers popular, are dreptate Sextil Puşcariu, dar a reformulat cu tehnica lui prozodică complexă, *dorul* şi alte teme lirice din folclor. El devine un poet popular fără a pastişa poezia populară şi, în genere, fără a cultiva folclorul, ci tradiţiile spirituale şi ceea ce am putea numai miturile existenţei rurale. În structura lor intră, desigur, şi manifestările erosului. În scenariul liric al lui Coşbuc este elementul cel mai frecvent şi mai diversificat, nuanţat, cuprinzând toate fazele vieţii sentimentale ale erosului ţărănesc. Un veritabil *discurs amoros*, dar nu al celui care îl scrie, ci al lumii pe care o imaginează şi o exprimă în versuri mobile, bine ordonate, adaptate subiectului. *Discursul erosului ţărănesc*, din faza satului mitic, acela pe care l-a cercetat şi l-a sugerat, filosofic şi liric, cu alte mijloace spirituale, şi Lucian Blaga.

Lângă poetul erotic, se află cu aceleaşi disponibilităţi, *pastelistul* Coşbuc, pe urmele lui Alecsandri. Pe acesta l-au preţuit toţi comentatorii săi, pe drept, de altfel, pentru că autorul *Baladelor şi idilelor* citeşte cartea naturii cu atenţia şi sensibilitatea cu care un pictor impresionist urmăreşte mişcarea şi evoluţia luminii în orele diferite ale zilei. Poate nu cu aceeaşi minuţie şi fineţe în descifrarea nuanţelor, dar cu grija de a prinde atmosfera, culoarea anotimpurilor... un poet, aşadar, al naturii, sugerând ritmurile eterne ale materiei, un *pastelist* luminos, cum a zis Ion Pillat, el însuşi un mare liric în universul agrest, trecut prin şcolile poetice moderne. Lângă pastelistul solar, se află şi un poet misionar, un apostol declarat, decis să-şi educe neamul, un *poet-pedagog*, care, la nevoie, înlocuieşte sfatul bun, cumpănit, bazat pe înţelepciunea veche, imprecaţia, blestemul. Un nou Coşbuc, aşadar, *un poet social, misionar, în tradiţia mai vechii poezii ardeleneşti, un poeta vates*, cel din *Noi vrem pământ* şi, apoi, din poemele inegale estetic, strânse în volumul *Cântece de vitejie* sau altele („In Opressores"), rămase în periodice. Trebuie să intre şi acesta în discuţie atunci când vrem să determinăm figura lirică a acestui autor care, de la început, a voit să fie *un apostol* şi şi-a asumat, cu adevărat, misia de a fi un îndrumător, un luminător al poporului său, aflat, să nu uităm, cât timp a trăit poetul, sub stăpânire străină (este vorba, firesc, de românii din Transilvania). Cât de actuale, estetic, sunt aceste versuri însufleţite, denunţătoare, oscilând stilistic între *rugă* şi *blestem*, rămâne să vedem mai departe. Până atunci mai trebuie să semnalăm încă două ipostaze ale năsăudeanului George Coşbuc, plecat în lume (la Bucureşti, centrul românismului) să răspândească, cu osârdie, în tomuri de cele mai multe ori sărbătoreşti, încurajatoare, adevărul şi mitologia gintei sale. Una (a treia în clasificarea pe care o fac aici) este aceea a unui puternic *poet moralist*. Coşbuc este, în toate închipuirile poeziei sale, un moralist învăţat, ieşit din filosofia de existenţă a satului vechi (mitic, repet) românesc şi subţiat, îmbogăţit de lecturile sale, bogate şi diverse. Un moralist cumpănit şi cumpătat, cum

https://biblioteca-digitala.ro

s-a zis, mai totdeauna pozitiv (alege și recomandă partea bună a lucrurilor, morala pozitivă din parabola vieții), înțelegător și sfătos cu blândețe, cu „șăgălnicie rustică" – așa cum ne amintim că-i spune Vladimir Streinu. Oricum din morala lui lipsește nota de anxietate, iar când în poeme apare un accent sceptic, scepticismul este mai degrabă „cu dichis", adică programatic tăgăduitor, sugerând altceva. Un moralist optimist, deci, cum l-au suspectat mai toți pe autorul *idilelor*. Da și nu, ne vom lămuri făcând analiza poemelor în care intră, direct sau indirect, o recomandare de ordin etic. Ea intră în programul poetului-pedagog-misionar, dar se potrivește și cu modul lui de a fi, cu *firea* lui de ardelean măsurat în toate și nedelăsător, hotărât, obstinat chiar în prudența și modestia să termine totdeauna ceea ce începe. Nu-i, cu toate acestea, ultimul Coșbuc. Mai este unul – cel care a tradus și a comentat, ca nimeni altul până la el și nici după el – pe Dante și a prelucrat balade orientale și romantice (europene) în stilul cunoscut: epic, moralistic, cu ironie blândă și multă pricepere prozodică. Cum să-l numim pe acest poet strângător, „duh chiabur" i-ar fi spus Ion Barbu, stăruitor, învrednicit în studiu și în transpunerea unei capodopere medievale europene? Un *poet cărturar*, cred, nu livresc (o diferență ce trebuie determinată) sau poate, mai aproape de adevăr, un spirit cărturăresc, recuperator, cu o bună pregătire tehnică și cu ureche muzicală, capabil să pună în versuri toate temele, indiferent de unde ar veni. Coșbuc citea și a adaptat mult din poezia germană sau prin intermediul limbii germane. Cunoscutul poem *Trei, Doamne, și toți trei* și altele sunt prelucrări după versuri străine. Le-a adaptat la realitățile vieții românești (Războiul de Independență) și le-a exprimat bine în limba română, așa încât manualele școlare le-au primit numaidecât și, prin ele, versurile au devenit populare. De aici a venit și suspiciunea că apostolul lumii țărănești a plagiat. N-a plagiat, desigur, pentru că – repet – un poet bun nu plagiază, ci se inspiră din alt poet și îl imită și, dacă este cazul, exprimând în limba lui idei și povești care circulă peste tot. Poezia este, se știe, un produs al limbii (o limbă în interiorul limbii comune) și ea dă diferența și, deci, originalitatea, nu ideile, simbolurile, temele discursului. Pe scurt, în poezie nu se plagiază, cel mult se poate traduce și, dacă traducerea este bună, ea își transferă autorul. *El-Zorab, Carol IX, Puntea lui Rumi, Pașa Hassan, Fatma, Hafis* și încă alte poeme epice sunt luate din literatura orientală și, transpuse în românește, au morala și hazul lor. Romanticii și parnasienii francezi aduc exoticul oriental în poezia europeană și, inspirat de ei, Alecsandri strecoară în pastelurile sale statice, decorative, câteva „japonezerii". Coșbuc caută în orientalele sale latura morală, înțelepciunea, parabola și frumusețea. *Divina Comedie* este o creație de alt tip și, traducând-o, Coșbuc și-a folosit toate energiile lui spirituale și toată știința lui de a versifica, pentru a găsi echivalentele potrivite. Le-a găsit. Ele fac parte din construcția literară coșbuciană, ca niște spații de lux, rezervate oaspeților aleși.

Acesta-i, dar, Coșbuc, creator de limbă, poet al lumii rurale, cel dintâi care aduce în literatură mitologia satului românesc, sub formele ei sărbătorești, dar nu numai (nu numai *decorative*) un moralist cumpătat și cumpănit, cum i-am zis mai înainte, în fine, Coșbuc este un pastelist mai complex decât Alecsandri. L-am putea numi, mai

https://biblioteca-digitala.ro

spun o dată, un liric „impresionist" al naturii, nu atât prin diversitatea coloristică a versului (Coşbuc este mai degrabă un poet muzical şi foarte puţin un poet plastic), cât prin efortul de a fixa elementele specifice ale anotimpurilor, rotirea lentă a decorurilor în natură. *Baladele şi idilele* încep cu prezentarea unei nopţi de vară. Este, mai întâi, „furişarea" nopţii, adică atmosfera înserării, dominată de mugetul turmelor şi hăulitul flăcăilor care le mână, urmat de corul fetelor ce se întorc de la câmp şi de ţipetele copiilor ce vin, în pâlcuri, de la râu, în fine, „satul e de vuiet plin", semn al unei agitaţii generale. Liniştea ce urmează, când satul adoarme, este spartă doar de lătratul unui câine răguşit şi înnobilată, nimbată de ivirea maiestoasă a lunii şi de muzica discretă a codrilor de brad şi de ropotul apei în vad. Decor solemn, fastuos, fără niciun element discordant:

„Iat-o! Plină, despre munte
Iese luna din brădet
Şi se naltă, încet-încet,
Gânditoare ca o frunte
De poet".

Un peisaj, aici şi în alte poeme, decorativ – într-adevăr – şi nu cum este la Eminescu şi, în genere, la romantici, expresia unei *stări de suflet*. Coşbuc vede panoramic şi aduce în tablou elementele mari ale cosmosului. Noaptea, când luna se ridică, totul „tace" şi, cum zice, „totu-i plin de duhul sfânt". Natura doarme şi satul se cufundă într-o stare de sfinţenie... Când reapar păsările, primăvara, ele vestesc, evident, renaşterea calmă a naturii. Ele cântă „imnuri sfinte" naturii calde, iar când dispar, toamna, codrii plâng... şi nopţile îşi pierd poezia. Toate aceste imagini duioase şi superficiale liric le aflăm în *Vestitorii primăverii*, poem idilic scris în maniera Alecsandri, material didactic inevitabil în şcoala primară românească din trecut. *Somnul codrilor* fixează subiectul unei balade erotice romantice (iubirea turbată a războinicului Arnulf pentru îndepărtata şi nestatornica Hatursa) într-un peisaj întunecat în care Codrul şi Vântul, personificate, ţin discursuri înţelepte şi greu prevestitoare. Natura însăşi, trezită din somnul geologic de zbuciumul eroului îndrăgostit, ţine un discurs ce trage spre blestem:

„Tu cine eşti, străine, de tulburi somnul meu?
Cu gândul morţii-n suflet, s-alergi murind mereu,
Să n-ai de gânduri pace, cum n-am de tine eu!"

Tot aşa procedează bătrânul Codru şi năvalnicul Vânt, simboluri ale naturii veşnice, impasibile la dramele omului... Peisajul este aici o inexpresivă ramă la o pânză pictată în culori sumbre, indistincte liric. Modul de a personifica elementele materiei este vechi în poezie şi, în acest caz, Coşbuc nu reuşeşte să învingă convenţia. Mai clar şi mai notabil este discursul moral din poemul epic, dominat altminteri, de

https://biblioteca-digitala.ro

clișeele romantismului minor: Natura, Codrul bătrân și Vântul vorbesc cu „glasul adânc de preot din zilele bătrâne" și recomandă mântuirea „visării nebune" (iubirea pierdută) și resemnarea stoică în fața sorții. Resemnarea înseamnă, aici, un somn împăciuitor, spus legilor eterne:

„Sub brazi, la rădăcină, tu fruntea să ți-o pleci,
Să dorm și eu de-a pururi, să dormi și tu de veci!"

Un tablou, de o „sălbatică splendoare" aflăm în poemul *Vara*, analizat îndelung, într-o manieră didactică, de G. Ibrăileanu într-un articol din „Viața românească" (1923). El a trezit ironia lui E. Lovinescu, nu fără motiv Ibrăileanu observă, totuși, just o viziune „naturalistă și panteistă" în care intră și o notă senzuală „plină de o fericire dureroasă". „Viziunea naturii ca o virgină" „cu umblet drag", scrie criticul asociind – în spiritul lui Coșbuc, de altfel, natura cu femeia. Viziunea este, și aici, intens decorativă și „sălbatica splendoare" este doar anunțată, nu dovedită critic. Pe uriașa pânză apare, întâi, Ceahlăul – „un uriaș cu fruntea-n soare" – paznic al țării românești – apoi, schimbând unghiul de privire – poetul face o descriere encomiastică a câmpurilor de spice, a copilelor cu plete blonde și a feciorilor ce cântă în cor doine pline de farmec jeluitor, în timp ce mieii albi zburdă, iar graurii suri zboară în stoluri... Natura este comparată, într-adevăr, cu o virgină și poetul, simțind suflarea ei divină, plânge de fericire contemplând-o. O imagine apăsător idilică, o suită de elemente solare, un univers în sărbătoare în care până și moartea are partea ei de liniște, căldură și... lumină:

„Cât de frumoasă te-ai gătit,
Naturo, tu! Ca o virgină
Cu umblet drag, cu chip iubit!
Aș vrea să plâng de fericit,
Că simt suflarea ta divină,
Că pot să văd ce-ai plăsmuit!
Mi-e inima de lacrimi plină,
Că-n ea s-au îngropat mereu
Ai mei, și-o să mă-ngrop și eu!
O mare e, dar mare lină –
Natură, în mormântul meu,
E totul cald, că e lumină!"

Cum citim, azi, această baie de imagini feerice, din care lipsesc complet anxietățile omului modern și, în genere, elementele subiective ce contemplă un spațiu plin, până la refuz, de toate convențiile poeziei descriptive? Să mai așteptăm puțin răspunsul, văzând și alte exemple. Să observăm mai întâi că, în *Balade și idile*, opera peisagistului este foarte redusă. În afară de ceea ce am citat, dăm, în *Cântece*,

https://biblioteca-digitala.ro

puține referințe la natura totdeauna *frumoasă*, îmbietoare, armonioasă. O referire, întâi la *firea* care „bea" mereu, într-un lanț cosmic:

„Bea câmpia ploi vărsate,
Pomii sucuri beau din ea,
Marea bea din râuri late,
Soarele din mare bea."

încheiat cu un vers umoristic care pune capăt filosofiei și aduce dialectica firii pe teren prozaic („taci și lasă-mă să beu!") și alte, câteva versuri, mai jeluitoare, despre poetul ce geme pe la cotituri „ca un leu rănit", în timp ce vântul toamnei vuiește trist prin „întinsele păduri", nu mai este nimic de semnalat în ordine poetică. Poate doar cântul al XLV-lea, unde *codrul* generic se luptă dramatic cu *vântul* fioros într-o toamnă târzie. „Puternicul rege" (codrul) este înfrânt în această alegorie fără miză lirică:

Și tremură codru
Cu inima ruptă
De spaimă, se zbate,
Cu vântul se luptă,
Pocnește și sună
Și-și urlă durerea,
Căci vântul îl prinde
Și-l strânge de mijloc,
Topindu-i puterea!
Și codrul se-ndoaie;
Și-l biruie vântul,
Râzând, îl sugrumă
Și-i rupe vestmântul,
Și părul i-l smulge
Și-n văi îl aruncă.
Un țipăt răsare
Pe deal și pe luncă;
Grăbitele păsări
Cu vuiet aleargă
Și norii vin stoluri
Pe-ntinderea largă,
De spaimă s-ascunde
Pârâul sub gheață –
Și regele codru,
Din ultima viață,
Suspină, văzându-și
Pustiul, și geme,

https://biblioteca-digitala.ro

Şi cade pe spate,
Şi moare cu fruntea
Pe pieptul naturii.
Şi moare natura
De jalea pădurii
În toamnă târziu!

Doar succesiunea versurilor este, aici, mai precipitată în regularitatea şi lipsa lor de podoabe stilistice.

Pe adevăratul peisagist Coşbuc, poet al *firii*, cronicar al anotimpurilor, în stilul – de data aceasta mai pronunţat andrinian, îl aflăm în *Fire de tort*. Maniera este, ziceam, impresionistă, adică poetul urmăreşte ceasul cosmic şi vrea să prindă nu atât culorile luminii, cât *atmosfera* generală a rotaţiei anotimpurilor în lumea satului. Nu este, ca Alecsandri, un *poet pictoric* (are dreptate G. Călinescu), nici nu are veleităţi parnasiene, adică dorinţa de a îngrămădi, în poem, elementele materiale. Este un contemplator *obiectiv*, dar nu neutru, complet detaşat de ce observă în mişcările lente ale naturii. Lipsit de „orice interioritate"? (G. Călinescu). Nu, din moment ce alege mai totdeauna momentele frumoase ale rotirii *firii*, scenele elocvente din orarul câmpenismului său, în fine, când priveşte un tablou, nu-şi ascunde entuziasmul, *starea de bine şi de frumos* pe care o cultivă, în genere, lirica lui Coşbuc. Clasicismul, real, al lui Coşbuc cuprinde multe elemente de însufleţire romantică, are – programatic – *farmec* sau, mai bine spus, este dublat de sensibilitate de multe ori romanţioasă, ostentativă. Critica literară a pus-o în legătură cu poezia romantică germană pe care, în mod evident, Coşbuc a citit-o şi pe care o cultivă. Sensibilitatea poate să vină în *Fire de tort* şi din caierul poeziei populare pe care, iarăşi, în mod sigur, fiul preotului greco-catolic din Hordoul Bistriţei o cercetează şi o foloseşte. Există în poezia peisagistică şi erotică a lui Coşbuc o notă permanentă de duioşie şi de jale, scoasă din *doina* românească. O aflăm, de altfel, şi la Alecsandri, şi la Eminescu, şi, în genere, în toată poezia românească. Coşbuc o utilizează cu discreţie (cu *sfiiciune*, am zice), în varianta *suferinţei dulci*, cu precădere în idilele sentimentale, dar şi în *priveliştile* lui virgiliene adaptate la realitatea satului ardelean. Scenariul său liric cuprinde, mai totdeauna, indiferent de tema şi structura poemului (o baladă istorică, o *idilă* cu subiect erotic sau o meditaţie morală), o regie cu elemente luate din natură. Cu alte cuvinte, motivul liric este plasat într-un spaţiu real, de unde impresia că natura este totdeauna animată în poemele lui Coşbuc şi, viceversa, drama din interiorul poemului se desfăşoară totdeauna în spaţiul geologic. O natură însufleţită, aşadar, şi o idilă în complicitate cu fenomenele cosmice. *Mama*, poemul cu care se deschide volumul *Fire de tort*, debutează cu sugestia unui umed amurg în care doinesc plopii şi de unde vuietul apelor cade în vaduri şi se încheie odată cu căderea nopţii:

https://biblioteca-digitala.ro

„Afară-i vânt şi e-nnorat,
Şi noaptea e târzie."

Sunt puţine elemente pentru a fixa un pastel şi, cu atât mai puţin, o stare de spirit sau ceea ce tematiştii numesc *un spaţiu de securitate*. Coşbuc se mulţumeşte cu meşteşugul lui, într-adevăr remarcabil, de a plasa scena existenţială (aici singurătatea şi anxietatea mamei ce se gândeşte la „darul sorţii sale, adică la moartea pe care o presimte şi la fiul, George, ce este plecat în lume) un cadru format din *eterna jale* a naturii. *Doina*, alt poem reprezentativ pentru lirica lui Coşbuc, prezintă o scenă în care câmpul este plin de oameni. Doina jeluitoare însoţeşte muncile agricole pe deal, românul ară acompaniat de acest cântec asociat cu o suferinţă nedeterminată. Poemul este un elogiu şi în acelaşi timp o *rugă* în care Coşbuc s-a specializat deja, amestecând stările, temele, tonurile lirice.

Concertul primăverii şi *La Paşti* deschid cronica sărbătorilor naturii sau, cum spune poetul într-un vers, *programa* unui vast concert de sonuri cosmice. La el participă „cucul, un solist vestit", cântător din flaut, *mierla* – specialistă în doine, *graurii câmpiei* care cântă, în cor, dintr-un fag, apoi *turturelele, gaiţele, cintezoii, sturzii* etc., o orchestră uriaşă ce intonează „imnul bucuriei" renaşterii naturii. Idilism absolut, nemăsurat, un cântec vast al naturii la care se asociază şi vântul şi, la urmă de tot, poetul însuşi cu „cântece din cărţi". Există şi un concert al florilor şi plantelor. Macul şi floarea soarelui dialoghează pe câmp „când amurgu-n văi se-ngână" ca două creştine din sat, supravegheate de vânt. O alegorie, ca atâtea altele în opera lui Coşbuc, ce sugerează, fără mari efecte lirice, viaţa festivă a naturii. În poemul *La Paşti*, natura este ceremonioasă, solemnă, cuprinsă de o linişte celestă. Pomii în floare îşi coboară fruntile în faţa Duhului Sfânt ce zboară prin aer, iar vântul, „clătinător", şopteşte în văzduh, glasul celor din morminte. O explozie de lumină şi de solemnităţi ale naturii în care se amestecă şi un îndemn adresat omului de a accepta soarta aşa cum este:

„În fapta noastră ni e soartea
Şi viaţa este tot, nu moartea".

Există, spuneam, un orar cosmic în poemele lui Coşbuc. Aici, liniştea stătătoare, compactă a „firii în repaus" în *Miezul verii:*

„Liniştea-i deplin stăpână
Peste câmpii arşi de soare,
Lunca-i goală: la fântână
E pustiu; şi nu se-ngână
Nici o boare.

Numai zumzetul de-albine,
Fără-ncepere şi-adaos,

https://biblioteca-digitala.ro

Curge-ntruna, parcă vine
Din adâncul firii pline
De răpaos".

Natura doarme, cerul este, gol, universul pare că a murit:

„Și e liniște pe dealuri
Ca-ntr-o mănăstire arsă;
Dorm și-arinii de pe maluri,
Și căldura valuri-valuri
Se revarsă.

Nici un nor văzduhul n-are
Foc sub el să mai ascunză;
Nici o pasăre prin zare,
Nu se mișcă-n lumea mare
Nici o frunză.

Singur vântul, colo, iată,
Adormise la răcoare
Sub o salcie plecată –
Somnuros în sus el cată
Către soare".

doar un punct se mișcă în acest imens pustiu ars de soarele cotropitor; este o femeie sărmană ce se îndreaptă, în brațe cu pruncul ei, spre fântâna izolată în acest spațiu pârjolit de valurile de căldură infernală. Un tablou notabil, cu oarecare semnificație mistică: o femeie sărmană își alăptează pruncul în mijlocul unui pustiu dezolant. O imagine „sărmană" – sugerează poetul – a unui mare simbol: simbolul creativității. Forțând lucrurile, am putea zice că femeia „sărmană" cu pruncul din poemul lui Coșbuc trimite, metaforic vorbind, la imaginea sacră a Mamei Domnului din pictura bizantină:

„De călduri dogoritoare,
Foc aprins îi arde chipul;
Un cuptor e roșiul soare,
Și cărbune sub picioare
E nisipul.

Când ajunge la fântână,
Jos pe-o pajiște săracă
Pune-odorul ei. Din mână

https://biblioteca-digitala.ro

Saltă cumpăna bătrână
Şi se pleacă.

Scârţâind, din nou ea creşte.
Mama toarnă cu tot zorul
Apă-n pumni, şi se grăbeşte
La copil şi-i răcoreşte
Obrăjorul.

Bea apoi şi ea pe fugă.
Merge iarăşi după asta
La copil şi-i dă să sugă;
Frânt-apoi, pe-o buturugă
Stă nevasta".

Aici este fantasma unei naturi amorţite de căldură şi o linişte geologică sufocantă, în alt poem (*Din copilărie*) dăm peste imaginea naturii lovite de furtună. Cum face de regulă, Coşbuc personifică şi aici elementele realului. Codrul (mediul predilect al poetului) se luptă cu norul negru şi cu vântul hain şi năprasnic, în timp ce un copil sensibil (naratorul din poemul epic) urmăreşte această ciocnire apocaliptică şi se roagă de Dumnezeu să apere codrul... Naivităţi schilleriene, scrie într-un rând G. Călinescu, comentând aceste scenarii repetitive, pline de alegorii previzibile şi fără mari subtilităţi lirice. Urletul furtunii şi geamătul codrului atacat de stihiile ieşite din adâncurile firii sunt, totuşi, bine prinse în versuri muzicale şi fără culoare:

„Stejarii cu hohot izbeau
Adânc răzvrătita coroană,
Iar norii-n văzduhuri în goană
Cu urlet de groază veneau.
Ah, mamă, ce luptă cumplită!
Şi-n urmă-n văzduh se făcu
Aşa de-ntuneric! Şi fu
Şi noaptea sosită.

Şi-auzi-i tu, mamă, cum gem?
Prin noapte se bat a pierire,
Ca orbii se bat în neştire!
Dar codrul e slab, şi mă tem
Că poate să-l bată duşmanul!
Eu nu vreau să fie bătut;
Eu codrului vreau să-i ajut,
Să-l apăr, sărmanul!"

https://biblioteca-digitala.ro

Sunt de semnalat și alte poeme în care Coșbuc ia temperaturi, ca să spunem astfel, naturii răscolite de cumplite furtuni. O moștenire romantică pe care autorul, priceput și harnic orfevru, o traduce în versuri mai lungi, demonstrative, încărcate, voind a reproduce vuietul vântului (o obsesie!), urletul și geamătul pământului (o altă fantasmă ce se repetă) și, în genere, haosul și panica în care intră lumea vegetală, până acum calmă, armonioasă și toropită de lumină. Iată un fragment din poemul *După furtună* (vol. *Ziarul unui pierde-vară*):

„Bine că dete-n sfârșit! Cu vuiet de vânturi veniră
Norii, călare pe zmei, și noapte făcură-n văzduhuri.
Pulberea sură pe drum, în repezi vârtejuri urcată,
Plină de șuier fugea de-a lungul șoselei, iar plopii,
Jalnic izbindu-se-n vânt, sporeau bănuielile spaimei.
Bietele păsări, gonite de vânt și purtate ca frunza,
Triste țipând rătăceau, dând una prin alta-n amestec:
Celea din sat se zbăteau prin noaptea străinului codru,
Celea născute-n păduri tremurau pe sub streșini de casă.
Vaci, speriete de tunet, nevrând să mai știe de biciul
Bietului om zăpăcit de mișcarea cea iute-a cirezii,
Repezi aleargă spre sat, cu cozile puse pe spate.
Vântul trântește, gemând, și ușile tinzii și poarta
Curții, îi zguduie stâlpii, și șuieră jalnic prin hornuri,
Rupe cireșii-n grădini, și scurmă prin stogul de paie,
Duce șindrile cu el, și vreascuri, și stuhuri, și frunze.
Volbura crește mereu, iar cerul se-ntunecă-n roșu,
Norii de-a valma se zbat și cântă ca apa când fierbe,
Tot mai aproape târându-și greoiul lor trup de balaur.
Șarpele mării din nori, cu vuiete coada plesnind-o,
Spintecă largul văzduh și-nspăimânt-al zării-ntunerec,
Urlă, iar văile gem, și geme și urlă pământul,
Plin de cutremur și el, de spaima cumplitului urlet.
Glasuri de clopote-n turn își plâng rugătorul lor cântec".

însă, priveliștea haosului și a infernului materiei nu ține mult în pastelul lui Coșbuc. El nu-i sedus de viziunea destrămării și a dezordinii geologice. După dezolarea pe care o lasă în urmă furtuna, apare soarele și, odată cu el:

„Însă, de vânturi aduși, ca vântul pieriră și norii.
Repede-o ploaie căzu, cu picuri ca boaba de strugur
Vuiet de mii de ciocane-aducând pe șindrilele casei,
Tulburi șivoaie pornind prin șanțul din marginea căii.
Repede însă-n văzduh risipindu-se negru-ntuneric

https://biblioteca-digitala.ro

Colo şi colo dintâi, prin tot mai lărgita spărtură,
Galbenul soare-şi-scotea, cu zâmbete, capul, şi-n urmă
Vesel ieşit-a de tot, el singur pe-albastrele larguri.
Singur-o pală de nor, înfiptă pe creştetul bolţii,
Vreme-ndelung-a rămas, cernându-şi măruntele-i ape,
Paşnic şi fără curmări, dând câmpului hrana dorită,
Până s-a scurs pe deplin, făcându-se una cu cerul".

în aşa chip încât, la sfârşit, după ce poetul a pus cât mai bine în versuri această luptă dintre titanii universului, poetul poate trage linia şi notează mulţumit: „Mândră fu ziua şi mare e mila Ta, Doamne".

Repetă datele acestei confruntări stihinice în alte naraţiuni versificate (*Pe Munte*), cu aceleaşi *vaiete, gemete, urlete* ale pământului şi *duhuri* ce se frământă în văzduh. O notă inedită în această versificaţie mecanică poate fi aceea a ruperii cerului, a puhoaielor ce se revarsă asupra firii. Un Coşbuc ce intuieşte, palid însă freamătul naturii apocaliptice, recurgând la alt tip de clişee:

„Pe sus se-ntinde-amestecul nespus,
Şi duh în duh prin aer se frământă,
Iar grindina-n văzduh cumplit îşi cântă
Cântarea ei de-oţel, căzând de sus,

Pe codrul larg, ce-n urlete se-ndoaie,
Şi sare iar la loc apoi mugind.
Deodată stă. Şi iată-l, răpăind
Potop din cer turnatul râu de ploaie.

Se rupe cerul, cade-acum! S-a rupt.
Sporite neguri hrană dau pieirii,
De-a valma geme-ntreg cuprinsul firii,
Şi nu mai ştii ce-i sus şi dedesupt".

În asemenea pânze în care elementele realului „se bat a perire" dăm şi peste versuri misterioase, onomatopeice ce vor să imite gemetele universului material sau, dimpotrivă, muzicalitatea naturii somnolente. Iată (în *Vântoasele*) sugestia vâjâitului pe care îl produce vântul ce bate prin văzduhul plin de ceaţă:

„Că vâjâia vârtej de vânt"

sau, în alt poem (*Strengarul văilor*), curgerea silabelor imită muzica lină a vântului potolit care stă de vorbă „cu norii-n dodii":

https://biblioteca-digitala.ro

„văzui prin văi al verii dulce vânt".

Sunt mici performanțe tehnice pe care Coșbuc le caută și, uneori, le află în narațiunile lui lirice în care, cum s-a văzut, ține un jurnal al naturii în rotirea anotimpurilor. În acest proces intră munții, râurile, câmpiile, *păraiele* ce cad cu vuiet de pe deal, zările mohorâte, luncile, codrul (element repetitiv), iar dintre arbori, preferați sunt stejarul și plopul... Vin la rând, apoi, păsările (graurii, turturelele, șoimii, corbul etc.). Peisajele sunt, de regulă, diurne, preponderent solare, *însuflețite* – cum am arătat – cuprinzând în interiorul lor o scenă de viață, un mic element de contrast. Un pastel mai pur este *Prin Mehadia*. Coșbuc face aici un fel de cronică a cromaticii muntelui de la miezul nopții până la ivirea zorilor. Reportajul începe cu „vuietul jalnic" (o formulă ce se repetă, după cum s-a putut reține) ce străbate porumbiștile coapte și cu o sumară descripție a poziției astrelor și se încheie cu cântecul tărăgănat al tulnicului, dimineața... Vraja nopții (vag revelată, de altfel, în poem, mai des numită, declarată) este relatată la persoana întâi singular („eu mergeam pe strânta cale de sub marginea pădurii"). Lirismul obiectiv cedează, aici, locul confesiunii directe. Noaptea (moment predilect romantic) nu are la Coșbuc valorile lirice cunoscute, misterul ei este redus: tăceri îngrozitoare, mugetul vântului (alt element ce se repetă), întunecimi compacte și cam atât:

„Petrele,-ngrozind tăcerea cânt mă-nsoțea pe cale.
Noaptea neagră tot mai negru văl punea pe neagra vale
Vântul zbuciuma frunzișul și prin stânci, la cotituri,
Fioros scote-n durere muget cu-nzecite guri".

apariția zorilor, în schimb, este salutată regește, spiritul se deschide, se însenînează, redevine liber:

„Iar în zara limpezită ca un scut de aur luna
Sta pe piscul unui munte, roșiu aurind cununa
Muntelui, până-n vale ca și ziua luminând.
Iată turle de biserici cum s-arată rând pe rând,
Sate risipite-n lungul văilor, grădini prin sate,
Toate-n alba zare-a lunei și-n răpaos cufundate;
Iată dealuri, pe-unde via își întinde vița ei.
Râul acolo-n negre maluri ca un fulger cu scântei,
Ce,-alergând în strâmbu-i umblet, a-mpietrit păstrându-și locul
Iar departe, de sub poala codrului, de unde focul
Potolit ardea prin noapte lângă carul ocolit
De bărbați, doinea de-a lungul văilor, ca aiurit,
Tulnicul cel trist la cântec și cu-ntorsături duioase,
Și cântau cuvinte-acolo, din adânc de suflet scoase –

https://biblioteca-digitala.ro

Prin atâta vraj-a nopţii cea cu chip dumnezeiesc,
Trăgănat plângea-n răstimpuri cântecul ardelenesc:
„Colo-n vale la fântână
Două fete spală lână".

Se poate deduce de aici şi din alte poeme (*O noapte pe Caraiman*, de pildă) că autorul *Firelor de tort* nu-i sedus de poezia nopţii, vede în ea doar fantasmele „tăcutelor puteri", „spaimele eternei tăceri", nu – cum se întâmplă în poemele romantice – miturile marelui univers. Este atras mai cu seamă de priveliştile luminii şi de farmecele diurne, cum am precizat, ale naturii, legate şi acestea de un fapt din existenţa rurală. În *O noapte pe Caraiman* face o declaraţie limpede în acest sens: farmecul naturi se termină odată cu apusul soarelui, ce urmează este cumplit, sufletul se însingurează (se simte „un pom în pustiu"). Noaptea nu-i un domeniu al frumosului:

„S-a stins după muceda stâncă
Şi ultimul roşu de-apus.
Deodată, cu soarele dus,
O noapte cumplită şi-adâncă
Se varsă de sus.

Iar alta se urcă din vale
Cu spaima eternei tăceri –
Ah, cum a fost ziua de ieri?
Grozave sunt, Noapte,-ale tale
Tăcute puteri.

N-aude urechea, nu vede
Nici ochiul nimic. Şi de viu
Te pari îngropat în sicriu
Şi sufletu-n tine se crede
Un pom în pustiu!"

Coşbuc, este clar, are oroare de haos, de universul dinaintea creaţiei, de sălbăticiile nopţii şi, după cât se vede, lecturile din Eminescu şi din romanticii germani, nu l-au convins să-şi schimbe părerea şi gustul, deşi este contemporan cu simboliştii şi cu post-eminescienii. El rămâne până la sfârşit un liric al sclipitorului, luminosului şi, în latură socială, un poet al vieţii cumpătate, frumoase în normalitatea şi modestia ei. Când acceptă, totuşi, fantasmele nopţii (*Fragment*), le acceptă numai pe acelea ce sugerează o linişte duioasă, cum ar fi sunetul pâraielor ce cad în vad sau muzica pădurii. Un trăsnet produce „chinul spaimei firii"...

Vorbind de cronica anotimpurilor, n-am amintit mai nimic de toamnă şi de iarnă. Adevărul este că George Coşbuc nu-i un poet al toamnei şi, în ceea ce priveşte iarna,

https://biblioteca-digitala.ro

a scris puține poeme. Unul dintre ele este însă foarte cunoscut (*Iarna pe uliță*) și, în maniera lui epică a reușit estetic. Este genul de poveste rimată pe care o înțeleg copiii și place și adulților care, nemaifiind de mult copii, se întorc pe această cale la bucuriile, jocurile, naivitățile acestei vârste. Coșbuc prinde bine atmosfera de sărbătoare pe care o provoacă prima zăpadă și agitația ce cuprinde populația barbară de copii. Apare, în scenă, și o babă justițiară care vrea să facă ordine cu bățul fără să reușească să liniștească hoarda de tătari. O poezie *simpatică*, seducătoare în naivitatea ei, cu versuri accesibile, bine măsurate, adecvate ceremoniei hibernale în lumea satului.

„A-nceput de ieri să cadă
Câte-un fulg, acum a stat,
Norii s-au mai răzbunat
Spre apus, dar stau grămadă
Peste sat.

Nu e scare, dar e bine,
Și pe râu e numai fum.
Vântu-i liniștit acum,
Dar năvalnic vuiet vineri
De pe drum.

Sunt copii. Cu mule sănii,
De pe coastă vin țipând
Și se-mping și sar râzând;
Prin zăpadă fac mătănii
Vrând-nevrând".

Aceste priveliști feerice, matinale continuă și în *Ziarul unui pierde-vară*, însoțind baladele istorice, versurile erotice și chiar poemele patriotice ale lui Coșbuc, cu scenarii și fantasme sensibil asemănătoare. Este vorba, în continuare de murmurul matinal al pădurii și de zgomotele materiei ce se trezește din somn. O nouă reverie, așadar, aurorală, dominată de revărsarea *tăcutelor lumini* (o formulă norocoasă), o nouă dimineață – tot sărbătorească – a lumii sătești. Coșbuc este inepuizabil în a construi asemenea peisaje în care sublimitățile satului românesc se cheamă și se întâlnesc. Chiar dacă figurile lirice se repetă obsesiv, amenințând curiozitatea și răbdarea cititorului, poemul lui Coșbuc reușește, totuși, să transmită acel sentiment de voie bună, de curățenie și de stabilitate a satului românesc. El trăiește în deplină armonie cu natura, urmând orarul cosmic:

https://biblioteca-digitala.ro

„Văd clăile-n câmp, pe coline
Cunosc singuratecii ulmi,
Şi-acum, la lumina ce vine,
Încep să se mişte greoaie,
Făpturi purtătoare de ploaie,
Şi urcă pe culmi.
Din stânga, din dreapta, din faţă,
Din râpi şi pe-o sută de căi,
Ies dungi plutitoare de ceaţă
Şi-n cale s-adună cărunte
Târându-se-alene spre munte
De-a lungul prin văi
E-n flacără bolta senină,
Şi fără-ntrerupere-acum
Se varsă tăcută lumină,
Se varsă grăbită, se-ntinde
Pe dealuri, pe coaste, s-aprinde
Pe şesuri, pe drum.
Murmurul din dealuri pătrunde
Prin văi, şi din vale-n păduri;
Ca-n farmec, eu nu ştiu de unde
E plin de mişcare pământul,
Şi cântă şi codrul şi vântul
Şi-o mie de guri".

Impresia, citind la rând aceste fragmente virgiliene, este că natura românească este într-o continuă zbenguială. Florile, ierburile, păsările „toate sar mereu" şi, stând pe o buturugă, poetul priveşte cu încântare şi laudă această imensă, necurmată bucurie a firii (*Chindia*). O *Nuntă în codru* înfăţişează o mare ceremonie în mijlocul naturii, variantă câmpenească, a *Nunţii Zamfirei*, relatată de Coşbuc într-un stil umoristic ce anunţă pe G. Topîrceanu. Mirii sunt Sturzul şi Mierla, nunii sunt Păunul şi Gaiţa, preotul care sfinţeşte unirea religioasă este Ciocârlanul. Prepeliţa e bucătăreasa, Cucul e paharnic, Cioara cântă la cimpoi într-o orchestră vastă formată de păsări cu voce muzicală, Pitulicea cântă la vioară etc. O umorescă notabilă în opera lui Coşbuc, în consonanţă cu viziunea lui, pronunţat carnavalescă, despre natură. O reia şi o completează de mai multe ori, aducând în acest mare concert noi elemente şi noi interpreţi. Totul cântă, murmură, şopteşte, freamătă muzical aici, materia încinsă de soare şi vieţuitoarele, buruienile, pădurile... Grangurele îşi învaţă puii să cânte-n făget, iepurii se zbenguie prin câmpul de mac, mierla cântă şi ea, laolaltă cu autorul care, sedus de liniştea şi pacea agrestă, îngână o doină de jale împreună cu valea, colina, apele şi ce se mai află în acest spaţiu paradisiac:

https://biblioteca-digitala.ro

„Slăbite de-atâta căldură
Şi leneşe, apele curg,
Iar pacea naturii te fură.
Şi deal şi câmpie-aromeşte,
Visând cât de vesel doineşte
Răcoarea-n amurg. –
Sub paltin aici e răcoare.
C-aud rândunele pe sus
Cântând şi jucându-se-n soare.
Tăcută e valea-nflorită
Şi-un nor ca o pânz-aurită
Se duce spre-apus."

Deducem de aici şi din alte versuri că anotimpul preferat al lui Coşbuc este, nu mai încape îndoială, *miezul verii*, iar din rotaţia ceasului cosmic el ezită între *zori* (când se crapă de ziuă şi lumina învinge tenebrele nopţi) şi amurg, atunci când natura *aromeşte*. Între aceste zone de trecere (aproximative, spaţiu şi timp de schimbare) se întinde *priveliştea* (termen mai potrivit decât *pastelul*, în cazul poeziei descriptive a lui Coşbuc). *Pastelul* este o fotografie interpretată liric, o formă picturală statică, în fine, un tablou cu un desen precis. *Priveliştea* lui Coşbuc este un scenariu în desfăşurare, reportaj (cronică) a înnoirii lente a veşmintelor naturii. Poetul nu caută ineditul, exoticul, surprinzătorul, în natura înconjurătoare, ca Alecsandri în *Pasteluri*, caută cum scrie într-un vers citat mai înainte, *puterile latente*, repetitive ale naturii şi, pentru a prinde ritmurile şi formele lor, vizitează cam aceleaşi locuri, le are, însă, diferite şi în anotimpuri diferite. Priveliştea pe care o percepe şi o descrie este, de preferinţă, armonioasă, *frumoasă* la modul clasic, în culori şterse, arse de soare. Spaţiul lui liric este, geografic, reprezentat de *câmpuri şi coline*, din când în când, pentru a schimba decorul, contemplă de departe reliefurile alpine, asociate, mai ales, umbrelor groase, indistincte liric pe imensa pânză, şi fantasmelor nopţii. Este un temperament diurn, biroul lui de lucru nu este aşezat în camera internă, lângă căminul în care arde vesel focul (modelul Alecsandri), şi gândul poetului nu evadează spre locuri exotice, ci mai degrabă lângă un buştean, în mijlocul unui peisaj în care pătrunde şi jalea doinei. G. Călinescu scrie că Alecsandri are *un temperament de şopârlă*, plăcându-i „picotirea euforică", „nemişcarea la soare". Nici lui Coşbuc nu-i place agitaţia din afară, furtuna îi produce spaime şi, atunci când descrie dezastrul provocat de trăsnete şi puhoaie, el nu arată nicio bucurie estetică. Îi place liniştea câmpului şi laudă pacea din lumea satului. Spaţiul lui de securitate – adică acela în care spiritul se simte liber, comod, inspirat – este, în lirica lui Coşbuc, ziua scăldată de lumină, cu momentele ei principale: *zorii, miezul zilei* – când natura este toropită de căldură – şi *în apus*, când satul „trudit de-atâta clint" – se pregăteşte de somn. Imaginaţia poetului aţipeşte şi ea odată cu căderea nopţii. Hotărât lucru, Coşbuc nu cultivă

https://biblioteca-digitala.ro

simbolurile, fantasmele, melancoliile nopţii, iar când le introduce în poem, ele sunt previzibile, convenţionale, repetitive.

Din geografia lui poetică lipseşte *lacul*, *marea*, locurile exotice, marile fluvii – obiecte lirice romantice – şi spaţiul lui imaginar nu este *vâlceaua* romanticilor sau *poiana* din mijlocul codrului, ca în poezia lui Eminescu, ci, *colina* înconjurată de şesurile bogate, în care se aude larma lucrătorilor. Lângă colină, se află *satul*, centrul acestei lumi ce trăieşte după reguli vechi într-un loc ce pare etern.

Elementul subiectiv este, cum am observat toţi, redus, dar – trebuie precizat – nu cu totul absent din aceste poeme sărbătoreşti şi, de multe ori, convenţionale, strivite de convenţiile literare. Poetul, într-adevăr, nu se confesează, el notează doar ce observă, o priveliştе, de pildă, a înserării, când natura dă semne de oboseală şi lumina începe să se scurgă de pe *deal*:

„Galbene văpăi de soare
Peste deal acum se scurg,
Şi-n noptateca răcoare
Peste sat se nalţă fumul,
Codrii-alene cânt-n drumul
Vântului de-amurg.
În curând o să s-aline
Truda chinului de azi.
Vei privi prin zări senine
Stelele, sclipind mărunte,
Cum încet, de peste munte,
Ies de printre brazi.
Ca şi ieri rotunda lună
O să ias-acum-acum,
Steag de aur pe cununa
Dealului, privind în luncă
Plopii doinitori ce-aruncă
Umbre peste drum".

Bibliografie:

Coşbuc, George. *Opere*. II, text stabilit de Gavril Scridon, F. N. S. A., 2007.

https://biblioteca-digitala.ro

G. COȘBUC (1866-1918) - AN IGNORED POET (I)

Abstract

The present study evokes the artistic profile of George Coșbuc (1866-1918), a poet obstinately ignored by postmodern criticism, after he was popularized for decades by didactic criticism. All the notable representatives of the Romanian literary criticism – from Maiorescu, Gherea, Iorga to E. Lovinescu and G. Călinescu have expressed themselves on a work in which the fixed form of the verses is confounded with the poet's idyllic, rural, celebratory lyricism. George Coșbuc zealously spreads the truth and mythology of his kin in mostly celebratory, encouraging volumes. The image of this poet is that of a strong *moralist poet*, an educated moralist that emerged from the philosophy of existence of the old (mythical) Romanian village, further enriched by his rich and diverse readings. A moderate and temperate poet, always positive (as he chooses to view and recommend the good side of things, the positive moral from the life's parables), understanding and gentle in counselling. The author of *Ballads and idylls* is a true classic of the spirituality of the rural world and, if we look past the innocence and the repetitions that indeed abound in the easy verses, he is also a classic of our classicism, with his starting point being the philosophy of existence of the Romanian village and, in subtext, its mythology.

Keywords: George Coșbuc, classicism, idyllic lyricism, moralist, positive

Rezumat

Studiul de față evocă profilul artistic al lui George Coșbuc (1866-1918), poet pe care critica postmodernă îl ignoră cu obstinație, după ce el a fost decenii de-a rândul popularizat de critica didactică. Toți reprezentanții notorii din critica noastră literară - de la Maiorescu, Gherea, Iorga și până la E. Lovinescu și G. Călinescu s-au pronunțat asupra unei opere în care forma fixă a versurilor se confundă lirismului idilic, câmpenesc, sărbătoresc al poetului. George Coșbuc răspândește, cu osârdie, în tomuri de cele mai multe ori sărbătorești, încurajatoare, adevărul și mitologia gintei sale. Imaginea poetului este aceea a unui puternic *poet moralist*, un moralist învățat, ieșit din filosofia de existență a satului vechi (mitic) românesc și subțiat, îmbogățit de lecturile sale, bogate și diverse. Un poet cumpănit și cumpătat, mai totdeauna pozitiv (alege și recomandă partea bună a lucrurilor, morala pozitivă din parabola vieții), înțelegător și sfătos cu blândețe. Autorul *Baladelor și idilelor* este un veritabil clasic al spiritualității lumii rurale și, trecând peste inocențele, repetițiile care, într-adevăr, abundă în versurile facile, un clasic al clasicității noastre, cu punct de plecare în filosofia de existență a satului românesc și, în subtext, prin mitologia lui.

Cuvinte-cheie: George Coșbuc, clasicism, lirism idilic, moralist, pozitiv.

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURILE LUI MIRCEA ELIADE (I)
– contribuții documentare –

Liviu Bordaș*

Către un corpus al *ḥadīth*-urilor lui Eliade

Referindu-se la „tradiția orală" a lui Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu (1950–1991) s-a folosit de termenul arab (islamic) *ḥadīth*, deși mai apoi, când formulase ideea unui corpus, a preferat termenul japonez (buddhist) *koan*, care nu înseamnă chiar același lucru. Nici în sanscrită sau pali n-ar fi putut găsi un corespondent căci toată învățătura – formalizată ca „text" sau nu – era transmisă verbal în tradiția indiană timpurie, iar mai târziu ceea ce s-a adăugat predaniei scrise sub formă de instrucție orală reprezenta comentarii ale textelor. Adriana Berger (1953–2008), un alt discipol român al lui Eliade din ultima perioadă, a folosit o formulă mai apropiată provenind din tradiția ebraică, *Tora she balpe*.

În ciuda unei bune doze de umor în alegerea acestor termeni asiatici, Culianu era serios. Era convins de importanța culegerii și publicării tuturor spuselor lui Eliade și, cu precădere, a acelora memorabile. Nu a elaborat însă asupra cuprinsului unui *ḥadīth corpus* și nici nu a mai avut timpul de a o face. Se cuvine, așadar, să-i ducem gândul mai departe și chiar să-i depășim limitele inițiale.

O astfel de culegere ar reprezenta un complement al cărților autoreferențiale ale lui Eliade: jurnalul, memoriile și confesiunea „oficială", *Încercarea labirintului*. Nucleul corpusului îl constituie cele peste o sută de interviuri (incluzând și răspunsuri la întrebări și anchete) publicate în română, portugheză, franceză, engleză, italiană și în alte câteva limbi. Din datele pe care le avem, știm că, atunci când nu vorbea românește, Eliade se exprima în franceză sau engleză. Interviurile publicate în portugheză și italiană au fost acordate în limba franceză. Alte două, apărute în olandeză și sârbă, reprezintă traduceri din limba română. Un interviu german a fost tradus din franceză, iar unul japonez din engleză. E puțin probabil ca originalele tuturor acestora să se mai păstreze pe undeva. Există și câteva interviuri, convorbiri, dialoguri – în special americane – încă nepublicate. Despre supraviețuirea altora nu avem până acum știre. De exemplu, nu știm dacă cele transmise de radiodifuziunea franceză, precum seria de cinci *entretiens* cu Maurice Olender, se mai păstrează în arhivele ei. Deocamdată, ele ne sunt cunoscute doar prin recenzii. Pe lângă interviuri,

* Colegiul Noua Europă, București; e-mail: liviubordas@gmail.com.

RITL, p. 31–55, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

există un mare număr de întâlniri și conversații cu Eliade care au fost consemnate sau evocate într-o manieră reportericească, literară, centrată asupra personalității celui care scria.

Construirea unui corpus dintr-un material atât de eterogen din punct de vedere lingvistic și stilistic nu e deloc o sarcină ușoară. Și totuși ea trebuie asumată. Cel puțin în România – și, probabil, în limba română –, unde s-au făcut deja pași în această direcție.

Mircea Handoca (1929–2015) inițiase un proiect, limitat la interviuri, dar cu obișnuitele scăderi caracteristice edițiilor întocmite de el. A publicat un prim volum dedicat perioadei interbelice, sub un titlu ale cărui pretențiozitate și nepotrivire cu spiritul titlurilor lui Eliade au fost larg observate chiar de la început. El se subintitulează *Interviuri și mărturisiri*[1]. De fapt, ceea ce cuprinde sunt interviuri și răspunsuri la anchete. Nu știm dacă acestea din urmă au fost avute în vedere sub numele de „mărturisiri". Dacă așa stau lucrurile, a fost, din nou, o alegere neinspirată. *Interviuri și anchete* era un subtitlu mai adecvat, oricât de ambivalent poate suna astăzi cuvântul „anchetă". Cu atât mai mult cu cât, în câteva cazuri, „interviurile" sunt răspunsuri rapide la câte-o întrebare aruncată lui Eliade cu ocazia unei ieșiri în public, precum era lansarea unei cărți. (Pe unele dintre ele editorul le-a intitulat chiar „Întrebări și răspunsuri".) Iar un interviu are loc în cadrul unei anchete tematice conduse de respectiva revistă.

Făcând inventarul, avem 29 de piese, dintre care paisprezece interviuri (1933–1938, 1942), cinci răspunsuri la întrebări puse de reporteri (1933–1937) și zece răspunsuri la anchete ale revistelor (1928–1938). Îngrijitorul volumului a adăugat și singurele două interviuri publicate în presa românească a exilului (1950). Lipsesc două dintre răspunsurile la anchete apărute în ziarul *Buna vestire* (1937–1938), pe care Handoca le-a publicat mai apoi în volumul cuprinzând articolele zise „legionare"[2]. Omiterea unuia dintre ele, care a dobândit o faimă rea, e justificată prin negarea paternității lui de către însuși Eliade. Despre celălalt, mai scurt, nu se pomenește nimic. Atenta verificare a presei interbelice va mai identifica câteva piese aparținând ultimelor două categorii. Cel puțin în privința interviurilor propriu-zise putem spune că volumul este reprezentativ.

Monica Lovinescu (1923–2008) a tipărit și ea o colecție a convorbirilor transmise de secția română a postului de radio Europa Liberă, în anii '60 și '70, dar și aceasta este incompletă[3]. Dintre interviurile în alte limbi vreo două duzini au fost până acum

---

[1] M. Eliade, *Aristocrația solilocvială a dialogului. Interviuri și mărturisiri*, vol. I, ed. de M. Handoca, București, Editura „Jurnalul Literar", 2000.

[2] M. Eliade, *Textele „legionare" și despre „românism"*, ed. de M. Handoca, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, pp. 63-66, 69.

[3] M. Lovinescu, *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler*, București, Editura Cartea Românească, 1992. Cuprinde opt interviuri difuzate între anii 1969 și 1978.

https://biblioteca-digitala.ro

traduse și publicate prin reviste sau cărți[4]. În această privință, rămâne încă un lung drum de parcurs.

Se pot identifica mai multe niveluri de acurateţe în transmiterea cuvintelor lui Eliade. Niciunul dintre interviurile cele vechi nu a fost înregistrat, lucru care s-ar fi putut face într-un studio. E vorba de reportaje-interviu, în care spusele lui Eliade sunt notate de reporter, cu mai mare sau mai mică exactitate și într-o selecție dictată de agenda lui. Așa cum am văzut, multe dintre ele au fost publicate în traducere, iar originalul nu este – și probabil nu a fost niciodată – disponibil. Relativ puține interviuri, din ultimele două decenii ale vieții lui Eliade, au fost înregistrate audio sau video. Uneori acesta a revăzut dactilograma transcrierii (după bandă sau după notele interlocutorului). Sunt și câteva cazuri în care întrebările au fost primite în scris, iar răspunsurile transmise în același fel. Și în privința anchetelor românești, avem uneori consemnări ale răspunsurilor verbale, iar alteori texte scrise, asemenea articolelor; dar distincția nu e întotdeauna ușor de făcut.

Există și câteva dialoguri sau convorbiri purtate de la egal la egal, precum cele cu Georges Bataille și Georges Dumézil, care au fost consemnate de o a treia persoană. În fine, numeroase conversații, în general informale, au fost publicate (în articole, capitole de carte sau note de jurnal) ca relatări imediate sau evocări peste timp ale unor „întâlniri" și „vizite", în care spusele lui Eliade sunt redate în cuvintele autorului și din propria-i perspectivă. În marea majoritate a cazurilor sunt repovestiri, parafrazări ale celor comunicate de savant, dar există și "citate", afirmații puse între ghilimele sau după o linie de dialog, despre a căror autenticitate nu avem vreo garanție.

Unii dintre cei care – din motive mai mult sau mai puțin obiective – nu îl agreează pe Eliade ar putea considera o astfel de preocupare drept excesivă, punând-o în seama unui presupus cult al savantului și scriitorului. Nu mai e nevoie să-i întrebăm de ce n-ar trebui să cunoaștem *toate* cele gândite și spuse de Eliade, care au rămas înregistrate într-o formă sau alta, și mai ales de ce să nu o facem în perspectiva de ansamblu pe care o oferă un corpus. Nici să le amintim că acest lucru a fost considerat cu totul firesc în cazul altor importanți autori. A fost dus chiar până la publicarea însemnărilor marginale și a pasajelor subliniate din cărțile aflate în biblioteca lor personală. În ceea ce îl privește pe Eliade nu prea mai este posibil, în mod fizic, să se meargă atât de departe și, din fericire, nici nu e necesar. Dar un *ḥadīth corpus* a devenit o obligație dintr-o sumă destul de mare de cauze. Probabil, una dintre cele mai actuale este nesfârșita discuție despre gândirea „ascunsă" sau „camuflată" a lui Eliade, în care diverse piese ale încă neconstituitului corpus au fost folosite în mod selectiv și instrumentalizate cu agendă.

[4] Am publicat noi înșine – ca editor sau redactor, în traducerea altora – pe unele dintre ele: Adrien Jans (1954), Edgar Reichmann (1978), Mie Uchida (1979), Christian Delacampagne (1980), Petru Cârdu (1984), Maurice Olender (1986). Altele urmează să apară.

https://biblioteca-digitala.ro

Coroborate cu alte surse, interviurile și relatările convorbirilor pot contribui atât la elucidarea unor subiecte rău înțelese sau controversate, cât și la o mai bună pătrundere a unor chestiuni de formă sau detaliu. Desigur, ele vor trebui luate în discuție cu mult spirit critic, întotdeauna contextualizate și subordonate izvoarelor documentare cu un grad mai mare de autenticitate.

Întrevederile cu Mac Linscott Ricketts

Interviurile nepublicate, pomenite mai sus, au rămas ca atare datorită faptului că scopul lor imediat era de a sluji ca material de cercetare într-un context dat. Ele se cuvin publicate acum, tocmai în virtutea valorii informaționale pe care o au pentru actuala cercetare asupra lui Eliade, și, de asemenea, integrate viitorului corpus al interviurilor.

Între aceste interviuri inedite, cele luate de profesorul american Mac Linscott Ricketts (n. 1930) au o însemnătate aparte dat fiind că urmăreau să clarifice aspecte mai puțin cunoscute sau controversate privind biografia și formația intelectuală ale lui Eliade. Ele reprezentau o completare a documentării pe care Ricketts a întreprins-o în biblioteci românești și în arhiva personală a lui Eliade. O bună parte din conținutul lor a fost folosită în monumentala sa biografie a savantului român. Alte precizări au slujit câtorva articole dedicate unor subiecte punctuale.

Profesorul Ricketts nu mai are nevoie de prezentare pentru cunoscătorii operei lui Eliade. E considerat cel mai important biograf al acestuia, monografia consacrată perioadei lui formative fiind o lucrare de referință ce nu a fost încă depășită. Nu putem totuși să mergem mai departe fără a-i contura un scurt profil biobibliografic.

A absolvit Emory University cu un masterat în teologie, iar apoi, între anii 1959 și 1964, a făcut un masterat și un doctorat în Istoria religiilor la Universitatea din Chicago. A urmat cursurile lui Eliade și l-a avut drept conducător al tezei (*primary advisor*, alături de Joseph M. Kitagawa și Charles H. Long). A predat apoi la Milikin University (1964–1965), Duke University (1965–1970) și Louisburg College (1971–1995), păstrând legătura cu profesorul său până la sfârșitul vieții acestuia. După un număr de recenzii și mici articole despre Eliade, în anul 1966 publică prima contribuție la cunoașterea lui: un articol polemic în legătură cu anexarea savantului de către curentul „teologiei morții lui Dumnezeu". A fost urmat de o altă contribuție care clarifică o confuzie, din păcate încă răspândită, „jungianismul" lui Eliade.

În anul 1971 a decis să învețe limba română pentru a putea citi scrierile de tinerețe ale lui Eliade, precum și literatura și publicistica lui din epoca exilului. S-a apucat apoi să-l traducă în engleză, începând cu volumul *Amintiri* și cu romanul *Noaptea de Sânziene*. Îmbarcându-se în proiectul unei monografii Eliade, a obținut în 1981 o bursă Fulbright pentru a studia scrierile lui din România. A putut astfel petrece trei luni în bibliotecile din București, cu precădere la Biblioteca Academiei Române. Cartea, intitulată *Mircea Eliade, The Romanian Roots*, a apărut în anul

https://biblioteca-digitala.ro

1988[5]. A publicat numeroase articole şi studii, aducând contribuţii solide, durabile la cunoaşterea operei şi activităţii lui Eliade, şi a coeditat câteva volume dedicate lui. Unele dintre articole, cele care privesc chestiunea simpatiilor politice de tinereţe, au fost adunate în volum[6]. S-a publicat, de asemenea, o parte a corespondenţei sale (cu M. Eliade, I.P. Culianu, Maitreyi Devi şi Th. Lövenstein-Lavi), iar alta se află în pregătire.

Monografia dedicată tânărului Eliade urma a fi continuată de o altă carte de dimensiuni monumentale, *Mircea Eliade uprooted*, dar reluând-o cu începere din 1940. Pentru cercetări, Ricketts a câştigat două burse de la National Endowment for the Humanities în anii 1984–1985 şi 1996. Aceste cercetări erau la fel de minuţioase şi complete precum cele care s-au materializat în prima operă. Din nefericire, nu a mai reuşit să o finalizeze, pe de o parte datorită timpului consacrat aşa-zisei chestiuni „felix culpa" (la care a adus contribuţii esenţiale, demontând acuzaţii şi afirmaţii nefondate ale criticilor ideologici ai lui Eliade), pe de alta din cauza stării de sănătate. A publicat doar câteva capitole, care reprezintă cele mai bune contribuţii de până acum la cunoaşterea perioadei dintre 1940 şi 1945 a vieţii şi operei lui Eliade (şi care ar putea fi strânse într-un volum).

Nu în ultimul rând, Ricketts a fost un neobosit traducător al scrierilor româneşti ale fostului său profesor. I-a tradus în engleză aproape toate cărţile şi o mare parte a articolelor. Numai unele dintre ele au fost publicate. Celelalte se află în curs de pregătire pentru tipar de către Bryan S. Rennie, unul dintre cei mai buni cunoscători şi interpreţi ai lui Eliade, care îl continuă în multe privinţe pe Ricketts.

În anul 2019, când s-a retras din activitatea de cercetare, Ricketts şi-a împărţit arhiva între Rennie şi autorul acestor rânduri, în vederea valorificării materialului adunat de-a lungul anilor. În arhivă se păstrează relatarea a patru dintre întrevederile sale cu Eliade, datând din 31 octombrie 1981, 11 mai 1983, 5–7 martie 1984 şi 6–14 octombrie 1984[7]. Cu excepţia celei din urmă, care s-a întâmplat la Paris, toate celelalte au avut loc la Chicago. Primele două au fost intitulate „interviuri", iar ultimele două „vizite", probabil datorită lungimii lor[8]. Nu există nicio relatare a ultimei întâlniri, în Washington (17–21 aprilie 1985), şi nici a celei din urmă convorbiri telefonice, cu o lună înaintea morţii lui Eliade. Următoarea vizită la Chicago a fost planificată pentru 17 mai 1986, dar în lipsa lui Eliade, Ricketts şi-a însemnat doar o scurtă discuţie cu Christinel.

---

[5] M.L. Ricketts, *Mircea Eliade. The Romanian Roots, 1907–1945*, vol. I–II, East European Monographs, New York, Boulder / Columbia University Press, 1988.

[6] M.L. Ricketts, *Former Friends and Forgotten Facts*, Norcross, GA, Criterion, 2003.

[7] Mac Linscott Ricketts Papers, 3.1, Colegiul Noua Europă. Institut de Studii Avansate, Bucureşti. (Fondul cuprinde materialul de cercetare, corespondenţa, notele şi scrierile lui Ricketts, cu excepţia traducerilor în engleză, preluate de Bryan S. Rennie.)

[8] Scrisorile lui Ricketts către Eliade oferă alte date contextuale despre vizite. *Mircea Eliade şi corespondenţii săi*, vol. IV, ed. de M. Handoca, Bucureşti, Criterion Publishing, 2006, pp. 106–265 (219–221, 236–237, 245–247). V. şi M. Eliade, *Jurnal*, vol. II, ed. de M. Handoca, Humanitas, Bucureşti, 1993, pp. 442–443, 449–450, 476–478.

https://biblioteca-digitala.ro

După călătoria de cercetare în România (aprilie–iulie 1981), Ricketts avea noi întrebări pregătite pentru Eliade. Monografia la care lucra fiind dedicată perioadei româneşti a vieţii lui, multe dintre acestea erau legate de politică şi cu precădere de acuzaţiile ce-i fuseseră aduse în ultimul deceniu (începând din 1972 cu revista israeliană *Toladot*). Pe lângă răspunsuri la întrebări pregătite dinainte, Ricketts şi-a însemnat răspunsuri la noi întrebări. Împreună cu descrierea vizitei a înregistrat diverse alte lucruri auzite de la Eliade sau de la cei din jurul lui. Dacă o parte dintre acestea sună familiar azi, trebuie ţinut cont de faptul că al doilea volum al autobiografiei a fost publicat abia în anul 1988[9].

Dat fiind că spusele lui Eliade au fost înregistrate în vederea documentării, nu pentru publicare, Ricketts a folosit atât persoana întâi, cât şi persoana a treia. Le-a aşternut pe hârtie într-o formă abreviată, câteodată fără articol hotărât, pronume demonstrativ sau verb. Traducându-le în română, am completat în mod tacit părţile de vorbire absente, dar nu am încercat să modific aspectul stenografic general al transcrierii. Am folosit paranteze pătrate numai pentru acele completări care merg dincolo de gramatică şi stil, aducând un plus informaţional.

Prima întrevedere e înregistrată într-un caiet şcolar, adus din România, pe coperta căruia scrie „Interviu cu Mircea Eliade". El cuprinde 38 de file, dintre care 35 de pagini, majoritatea, recto (numai şapte, verso), sunt scrise cu diferite pixuri de culoare albastră. Ultimele patru pagini conţin note despre cărţile şi revistele pe care Ricketts le căuta.

Notele celei de-a doua întrevederi au fost consemnate în avion, pe cursa de întoarcere, tot într-unul dintre caietele şcolare aduse din România. Ulterior, cele optsprezece file (scrise, cu o singură excepţie, recto) au fost desprinse şi păstrate separat într-un dosar. Pe coperta lui, lângă titlu, Ricketts a notat, cu roşu, „important!".

În toate interviurile, întrebările pregătite dinainte sunt aşezate câte una pe pagină, lăsând restul filei pentru a înregistra răspunsul. Pe unele pagini, în locul rămas liber a fost adăugată o altă întrebare sau chiar două. În paginile care urmează sunt consemnate informaţii care nu fuseseră anticipate de întrebări.

La unele întrebări, răspunsul a fost scris mai întâi cu creionul, în mod concis – probabil pe loc –, iar apoi dezvoltat cu pixul. Am transcris, desigur, versiunea finală, dar am reţinut în note acele însemnări iniţiale care s-ar putea dovedi relevante. După cum se pare, câteva întrebări n-au fost puse direct sau răspicat, aşa că răspunsul n-a putut fi decât unul aproximativ sau indecis. Altele nu au mai survenit deloc în conversaţie şi, prin urmare, Ricketts le-a raturat. (Una dintre întrebările raturate în primul interviu e reluată în cel de-al doilea.) În schimb, în spaţiul rămas liber, a notat diferite lucruri auzite de la Eliade. Am lăsat întrebările în ordinea lor, inclusiv cele fără răspuns şi raturate, pentru că, luate în totalitate, ele ne ajută să înţelegem atât planul convorbirilor, cât şi felul în care s-au materializat. În cel de-al doilea interviu,

[9] Responsabilă de întârziere a fost prima editură, Harper & Row, care, aşa cum vom vedea mai jos, pregătea şi o carte „contra-autobiografică" despre Eliade.

https://biblioteca-digitala.ro

trei dintre spusele lui Eliade adăugate în spațiul gol au fost mutate după întrebări, la începutul secțiunii zicerilor „libere".

Manuscrisul celei de-a treia întrevederi este mai amplu și mai complex. El cuprinde 25 de file grupate în patru seturi. Paginile primului set sunt desprinse dintr-un blocnotes de dictando, în timp ce următoarele reprezintă versoul unor file tipizate. Însemnările au fost făcute pe parcursul celor trei zile ale vizitei, după cum o arată diversitatea instrumentelor de scris și a caligrafiilor. Setul de întrebări din cea de-a doua zi e așternut pe hârtie cu instrumente diferite de acelea cu care sunt scrise răspunsurile lui Eliade, de unde se poate trage concluzia că fuseseră pregătite dinainte.

Ultima convorbire cu Eliade a fost consemnată într-o agendă cu arcuri americană, pe cinci file (fiecare purtând inscriptul *Assignments*), care ulterior au fost smulse și îndosariate. Intitulată "Notes from Paris", se întinde pe opt pagini, scrise cu diferite pixuri de culoare albastră. Cu o singură excepție, întrebările sunt notate câte una pe pagină, lăsând restul ei liber pentru răspunsuri. Dar una dintre ele a rămas fără răspuns și nu a fost raturată. Oare pentru că Ricketts nu-și mai amintea ce i-a spus Eliade? Remarca despre Blaga e însemnată pe un verso. Am mutat-o la finalul întrebărilor, înaintea celeilalte ziceri „libere" scrisă pe ultima pagină, în spațiul rămas după întrebarea raturată.

Scurta convorbire cu Christinel, la o lună după moartea savantului, e consemnată cu pix albastru pe trei file (numai recto) desprinse dintr-un blocnotes de dictando.

Unele cuvinte sau expresii din răspunsurile și remarcile lui Eliade au fost subliniate, dar, judecând după context, aceste accentuări nu par să-i aparțină decât rareori. În celelalte cazuri ele se dovedesc a fi semne pentru uzul lui Ricketts și, prin urmare, nu le-am păstrat. Câteodată Ricketts a adăugat un semn de întrebare pentru a marca fie faptul că informația nu e sigură, fie că nu îi este cunoscută și trebuie urmărită mai departe. Nu putem spune unde incertitudinea se datorează memoriei lui și unde celei a lui Eliade. Dat fiind că acest semn era destinat propriilor sale cercetări, am considerat că – exceptând unul sau două cazuri – se poate renunța la el.

În virtutea naturii lor, atât întrebările cât și răspunsurile sunt pline de informații – nume, titluri, date, fapte – care erau cunoscute vorbitorilor, dar care ar putea să nu fie la fel de familiare cititorului de azi. Prin urmare, am adnotat tot ceea ce am considerat că e necesar în vederea evitării nedumeririlor și confuziilor.

Mac Linscott Ricketts e ultimul biograf al lui Eliade care a putut beneficia nu doar de acces direct la arhivele lui, ci și de o legătură personală permanentă cu el. (Ceilalți au fost – în ordine cronologică și dezordine valorică – Dennis Doeing, Ioan Petru Culianu, Adriana Berger și Mircea Handoca.) Celor care vin după ei le rămân doar arhivele lui Eliade din București, Paris și Chicago. De aceea, convorbirile acestea dintre bătrânul savant și biograful lui – dintre profesor și elev, maestru și discipol – au o semnificație ce depășește informația, desigur valoroasă, pe care ne-o transmit.

https://biblioteca-digitala.ro

Contribuții la cunoașterea lui Eliade

Această informație acoperă o largă paletă de aspecte ale vieții și operei lui Eliade și aduce diverse contribuții – de substanță, de formă, de detaliu – la cunoașterea lor, care însă nu pot fi discutate aici decât în mod selectiv.

În prima întrevedere, întrebările și răspunsurile sau remarcile „libere" privesc cu precădere perioada formativă a lui Eliade, anii simpatiei pentru Mișcarea Legionară, atitudinea față de România comunistă, cărțile la care lucra și, într-o mai mică măsură, ideile lui din sfera istoriei religiilor. De data aceasta, nimic despre literatură. Romanul *Maitreyi* e pomenit în contextul vizitei pe care eroina lui a făcut-o la Chicago. Aflăm și detalii din viața lui Eliade care sunt mai puțin cunoscute sau față de care nu s-a manifestat prea mult interes: regimul somnului, cel al consumului de alcool, atitudinea personală față de droguri, artrita de care suferea, aspirația la premiul Nobel ș.a. O parte dintre ele vor reveni și cu ocazia următoarelor întâlniri.

Asemenea majorității interviurilor, și acestea trebuie folosite cu grijă. De pildă, nu e întotdeauna sigur ceea ce vine de la Eliade și ceea ce a fost adăugat de Ricketts din alte surse. Unele informații aparțin, în mod vizibil, tărâmului zvonisticii exilului: bârfe pline de imaginație, în special cu privire la scurtul angajament politic al lui Eliade de la sfârșitul anilor '30.

Iată un singur exemplu, ce poate fi considerat exemplar. Informația privitoare la colegul lui, arheologul Vladimir Dumitrescu (1902–1991), care i-ar fi ținut locul ca ministru al propagandei până ce Eliade s-ar fi întors la București, nu are cum să vină de la el. E foarte probabil o șușoteală culeasă de Ricketts din cercurile emigrației românești, la fel ca aceea despre inexistentul frate al lui Christinel care ar fi murit într-un lagăr. Dumitrescu nu ocupase niciodată acea poziție. În primul guvern național-legionar (4–14 septembrie 1940), ministrul propagandei naționale a fost Nichifor Crainic. În cel de-al doilea (14 septembrie 1940 – 24 ianuarie 1941) fotoliul Subsecretariatului de stat pentru presă și propagandă a fost ocupat de avocatul Alexandru Constant (1906–1986). Dumitrescu era unul dintre cei doi secretari generali ai Departamentului educației naționale, cultelor și artelor, sub ministeriatul lui Traian Brăileanu. Și mai important, se afla în acea funcție încă din timpul cabinetului anterior (4 iulie – 4 septembrie 1940).

Cea de-a doua întrevedere e prilejuită de participarea lui Ricketts la o conferință organizată la Chicago cu ocazia ieșirii lui Eliade la pensie. Dacă în cea dintâi literatura lui e aproape complet ignorată, aceasta îi acordă o atenție particulară, aducând detalii care vor îmbogăți și adânci înțelegerea ei. Cu deosebire importante sunt precizările privitoare la personajele literare și la numele lor: niciunul dintre eroii lui Eliade nu e desemnat drept portavoce a ideilor lui, iar numele acestora sunt alese după sonoritate. Așadar, atât încercarea, să-i spunem „mitologistă", de a găsi simbolisme ascunse în onomastica literaturii lui Eliade, cât și aceea „istoricistă", de a identifica persoane și biografii reale, sunt puse în mod serios sub semnul întrebării. Aceasta nu înseamnă că proza literară nu absoarbe o parte a gândirii lui Eliade sau

https://biblioteca-digitala.ro

că biografia lui și istoria pe care a trăit-o nu și-au găsit calea spre literatură. Doar că aceste procese nu au fost nici neapărat deliberate, nici liniare sau simetrice și, prin urmare, discursul asupra corespondențelor trebuie să fie în mod serios moderat, rafinat, compartimentat.

Și alte aspecte ale vieții și operei lui Eliade primesc lumini noi. Unele răspunsuri clarifică întrebări pe care mulți alții și le puseseră deja de-a lungul anilor. De exemplu, recurenta mirare asupra faptului de nu se fi întors niciodată în India. Aflăm de aici că dorința lui de a reveni pe subcontinent a parcurs trei etape diferite, dar deopotrivă privative: defavorizare, descurajare, dezamăgire. În anii '30 n-a mai putut găsi mijloacele – o altă bursă – care să-i permită să călătorească și să trăiască în India. În anii de după sfârșitul celui de-al doilea război mondial a fost descurajat să o facă datorită frământărilor politice care au condus la independență, partiție și proclamarea republicii. Când lucrurile s-au mai așezat, atât în India cât și în cariera lui Eliade, prin anii '50 – '60, a început să primească invitații pentru conferințe sau cursuri. Dar, ca să evite dezamăgirea pe care prefacerile postcoloniale i-ar fi produs-o, le refuză acum. Din tot ceea ce aflase, și-a dat seama că schimbarea la față a Indiei – pentru care în 1930 sufletul lui sângerase la fel de mult precum cel al prietenilor naționaliști indieni – va fi o decepție. India lui, cea din anii 1928–1931, cu realitățile și, mai ales, cu visurile ei, devenise un spațiu-timp sacru, al „originilor", care trebuia păstrat neprihănit și pus la adăpost de orice posibilă demitizare. „India nouă", cea pe care o așteptase și proslăvise, devenise o „Indie recentă": un șantier al construirii socialismului și un partener apropiat al Uniunii Sovietice. Adică o patrie pierdută, asemenea României. Cele trei „acte" ale acestei piese nepuse în scenă au avut însă un epilog jucat cu destulă forță dramatică, chiar dacă nu lipsită de stângăcii. India a venit pe neașteptate peste Eliade, în 1973, prin vizita lui Maitreyi la Chicago.

Un alt detaliu interesant privește organizarea arhivei lui. Aflăm de aici că primul care fusese avut în vedere pentru această importantă sarcină e Ricketts. Ar fi urmat să vină în martie 1984, în timpul vacanței de primăvară. Ulterior, ca s-o ajute financiar pe Adriana Berger, Eliade i-a acordat ei misiunea. Ricketts o va întâlni la lucru în cursul anului următor, atât la Chicago cât și la Paris.

Asemenea lui Fărâmă, memoria proaspătului pensionar nu e întotdeauna sigură, lucru care se poate vedea în cele câteva contradicții din răspunsurile lui. Afirmații precum acelea despre soarta jurnalului interbelic și despre microfilmarea celui postbelic vor cunoaște versiuni diferite în interviul următor. O parte a contradicțiilor sau neconcordanțelor se poate datora lui Ricketts și memoriei lui. Întrebarea dacă Eliade scrie pentru românii din țară, pusă de două ori succesiv, primește răspunsuri opuse. Dar ultimul dintre ele avea o variantă inițială indecisă căreia, prin urmare, i s-ar cuveni mai multă greutate. Dacă, așa cum aflăm de aici, Fărâmă nu trebuie luat ca un alter ego al autorului, el nu poate fi privit nici ca un simplu produs al imaginației lui.

În primele două consemnări ale întrevederilor apar, mai mult sau mai puțin episodic, diverse persoane din anturajul lui Eliade: Arthur Cohen, John Huntley,

https://biblioteca-digitala.ro

Diane Apostolos-Cappadona, Sorin Alexandrescu. În cea de-a treia traversează scena David Brent de la University of Chicago Press, fost student al lui Eliade (unul dintre viitorii comoştenitori ai drepturilor sale de autor), şi Richard Stern, profesor la Universitate. La fel de discret, soţia celui din urmă, Gay, care era sora lui Susan Glassman, cea de-a treia tovarăşă de viaţă a lui Saul Bellow.

Spre deosebire de ei, Adriana Berger devine aici un personaj de prim-plan. Făcuse un doctorat la Sorbona cu o dizertaţie despre Mircea Eliade şi se considera o discipolă a lui. De voie, de nevoie, Eliade trebuia să accepte postura de „maestru". La fel ca Doeing şi Ricketts, a întreprins două călătorii de cercetare la Biblioteca Academiei Române din Bucureşti. După susţinerea tezei, se pornise în căutarea unui post academic în Statele Unite, dar fără succesul scontat. Ca s-o ajute, „maestrul" – sau mai degrabă subiectul tezei – i-a oferit o slujbă temporară, ca asistent personal, de la 10 ianuarie până la 10 aprilie 1984, însărcinând-o cu punerea în ordine a arhivei. Îi închiriase, de asemenea, o cameră în casa soţilor Stern. Însă, după orânduirea arhivei şi catalogarea corespondenţei, Eliade nu va scăpa de lipicioasa şi abil manipulatoarea discipolă. Ea îşi prelungeşte sejurul în campusul Universităţii, iar vara îl va urma la Paris, drept care Eliade se vede obligat să continue a o susţine financiar. După întoarcerea la Chicago, o ajută să-şi găsească un post temporar de redactor colaborator la editura universităţii.

Ricketts coresponda cu Berger din anul 1981, dar nu avusese încă prilejul de-a o întâlni. De aceea, probabil, îi acordă atâta atenţie, consemnând diverse detalii despre ea, inclusiv de natură personală[10]. Chestiunea „felix culpa", care nu întâmplător apare aici mai mult decât în celelalte interviuri, se va lega într-un mod nefericit – şi chiar dezonorabil – de persoana ei.

Aşa cum am pomenit deja, două dintre răspunsurile de acum nu concordă cu cele spuse în interviul anterior. De acolo reieşea că Universitatea din Chicago fusese cea care-i ceruse lui Eliade să microfilmeze caietele jurnalului postbelic. Aici însă Ricketts consemnează că ideea i-ar fi aparţinut, de fapt, lui. Mult mai importantă este discrepanţa dintre versiunile pierderii jurnalelor antebelice, care-i fuseseră încredinţate lui Nicolae Herescu (de către Nina, cu ocazia vizitei în ţară din anul 1943). Cu un an înainte, Eliade spunea că acesta le-ar fi "îngropat" undeva atunci când începuse bombardarea Bucureştiului (în aprilie 1944). Se înţelege că le adăpostise într-un subsol. Acum susţine că, la plecarea lui din ţară (în iulie 1944), Herescu le încredinţase unui prieten. A murit însă fără să-i mai spună cine era cel care le avea în păstrare. E un straniu deznodământ, căci cu greu s-ar putea crede că, de-a lungul a şaptesprezece ani, Herescu n-a avut ocazia să o facă, iar Eliade nu era interesat să o afle.

[10] Pentru perspectiva Adrianei Berger, vezi însemnarea din jurnalul ei, datată 7 martie 1984, pe care i-o împărtăşeşte lui Eliade; publicată împreună cu scrisorile în *Postlegomena la felix culpa. Mircea Eliade, evreii şi antisemitismul*, vol. I, culegere de texte de L. Bordaş, ed. de M. Gligor şi L. Bordaş, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2012, p. 342.

https://biblioteca-digitala.ro

Cele două relatări despre jurnalele antebelice nu sunt neapărat contradictorii, ci pot fi considerate mai degrabă parțiale: întâi, Herescu le-a adăpostit subteran, iar mai apoi, când a părăsit România, le-a lăsat unui om de încredere. Ultima fusese deja consemnată în jurnal de câteva ori, precum la 10 iunie 1952, 25 iulie 1960, 10 iulie 1961 sau 7 septembrie 1970. Dar niciuna dintre aceste însemnări nu a fost selectată pentru *Fragments d'un journal*, ba chiar una a fost expurgată din mijlocul unui paragraf publicat.

Ambiguitatea care plutește asupra soartei jurnalului anilor '20 și '30 ne poate face să credem că nu s-a pierdut, ci a fost doar pus la păstrare în așteptarea altor vremuri, când conținutul lui va putea fi cunoscut. Adică atunci când perioada interbelică va înceta să mai fie *trecut practic*. (Același lucru s-ar putea spune despre jurnalul englez, a cărui soartă nu se cunoaște.) Într-adevăr, s-au descoperit deja – și chiar publicat – unele manuscrise ascunse *sub acoperișul* casei lui Herescu, dar cele ale lui Eliade nu se aflau printre ele.

Pe lângă chestiuni importante, privind perioada formativă a lui Eliade, opera sa științifică și literară, se găsesc din nou câteva interesante detalii mai puțin cunoscute: rutina zilnică, starea sănătății, colecționarea de timbre (căreia Ricketts îi va dedica un articol) și altele. Chestiunea recurentă, cea a simpatiilor politice de la sfârșitul anilor '30, reține atenția lui Eliade, care-și notează în jurnal următoarele: „Două seri am cinat împreună. Îmi punea mereu întrebări. Sunt încă sectoare numai parțial înțelese; bunăoară, acuzațiile sau aluziile la «nazismul» (antisemitismul) meu din anii 1938–1939. Încerc să-l lămuresc; îi amintesc anumite articole, convorbiri, întâmplări din acei ani. Toate acestea sfârșesc prin a mă epuiza. De aproape două luni trăiesc «în trecut»"[11]. Adică, de la sosirea Adrianei Berger. Acest trecut va deveni tot mai prezent în următorii doi ani, iar apoi, postum, se va transforma – cu activa contribuție a fostei discipole – în viitorul lui.

În toamna anului 1984, Ricketts îl vizitează pe Eliade la Paris în vederea documentării asupra vieții lui din anii 1945–1956. Câștigase un grant de un an pentru viitoarea carte, *Mircea Eliade dezrădăcinatul*, pe care însă nu va mai reuși s-o încheie. Întrebările pregătite acum sunt mai puține și foarte amestecate. Ele reprezintă, de fapt, completări la interviurile anterioare.

Deși a stat mai bine de o săptămână, Eliade nu a putut discuta cu el decât de trei ori, căci avea o agendă încărcată pe fondul unei convalescențe (după răceală). Răspunsurile au fost așadar primite cu ocazia cinei pe care au luat-o la restaurantul Le Relais Normand (în Hôtel d'Evreux), a vizitei pe care Ricketts i-a făcut-o în apartamentul său din Place Charles Dullin și înainte de plecare, când Eliade a venit la Hôtel Diamond ca să-și ia rămas bun. A însărcinat-o însă pe Adriana Berger să se ocupe de el, să-l plimbe prin Paris arătându-i hotelurile, casele și străzile unde locuise[12]. De această dată, însă, Berger lipsește cu desăvârșire din notițe, deși

[11] M. Eliade, *Jurnal*, II, *op. cit.*, pp. 449–450. Însemnare datată 5–8 martie 1983. (Ricketts a plecat, de fapt, în ziua de 8 martie.)

[12] *Ibidem*, pp. 476, 477, 478. Însemnări din 7, 9 și 14 octombrie 1984.

https://biblioteca-digitala.ro

fusese de față cel puțin la prima întrevedere cu Eliade. Dacă bănuiala noastră se va adeveri, ea trebuie să fie omniprezentă în jurnalul parizian al lui Ricketts. Bogata lor corespondență oferă și ea diverse detalii.

Din convorbirea pe care o poartă cu Christinel, după doi ani, Ricketts își notează doar detalii despre moartea și înmormântarea lui Eliade, alături de o relatare a ceea ce el numește "the LaRouche affair". Întrucât despre această din urmă "pățanie" – sau tărășenie, dandana, boroboață – nu s-a vorbit până acum, i se cuvine aici toată atenția.

"Afacerea LaRouche"

După ce activistul politic de extremă stângă Lyndon LaRouche (1922-2019) lansase o campanie contra wicca și a altor forme de neopăgânism, membrii din Chicago ai mișcării sale l-au acuzat pe Eliade, în presă, că s-ar fi cufundat în ocultism și vrăjitorie. Cu aproximativ o lună înaintea morții lui, în seara zilei de 18 martie, larouchienii au manifestat în fața casei sale cu pancarte pe care scria "Burn Eliade, the Satanist"[13]. Conform altei relatări, ei strigau că ar fi un "vrăjitor malefic" (*evil warlock*) și au simulat un exorcism[14].

Episodul relatat lui Ricketts e evocat într-un alt interviu pe care Christinel l-a acordat psihiatrului Pierre-Emmanuel Lacocque (n. 1952), unul dintre tinerii intelectuali din Chicago care-l considerau pe Eliade drept mentor. "They accused him of being a high priest and me of being a witch mainly because he had written a book on occultism [*Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions* (1976)] ... With all these ridiculous accusations and others over the years of our marriage I begged him to defend himself and bring evidence to exonerate himself. But he always refused... He said it would be for naught if he tried to redeem himself because you do not change minds that are biased and already preset in their ways"[15].

Larouchienii nu l-au iertat pe Eliade nici după moarte. În arhiva sa, păstrată la biblioteca Universității din Chicago, am descoperit copia unui articol publicat în ziarul mișcării lor. E datat 28 aprilie și se intitulează „Mircea Eliade, Leader of Wicca Movement. University of Chicago Witch Dies". A fost difuzat de profesorul Martin E. Marty (n. 1928) printre colegii de la Divinity School, iar unul dintre ei a făcut o copie pentru Christinel[16].

---

[13] Richard G. Stern, "Penned In", *Critical Inquiry* (Chicago), XIII, no. 1, Autumn 1986, pp. 1-32 (11n); republicat în cartea sa, *One Person and Another. On Writers and Writing*, Baskerville Publishers, Dallas, 1993, pp. 77–109 (89n).

[14] Dennis King, *Lyndon LaRouche and the New American Fascism*, Doubleday, New York, 1989, p. 103.

[15] În unul dintre cele trei interviuri acordate lui Lacocque între septembrie 1986 și aprilie 1987. Pierre-Emmanuel Lacocque, "Mircea Eliade Remembered (1907–1986)", *McGill Journal of Education* (Toronto), XXII, no. 2, Spring 1987, pp. 117–130 (125).

[16] Cuprinde și două mesaje. Primul dintre ele e dactilografiat: "Dear Colleagues, This latest

https://biblioteca-digitala.ro

Merită citat pe larg din această mostră exemplară pentru mintea conspiraționistă, care explică de ce larouchienii au ajuns să-l atace pe Eliade. Pentru autorul ei anonim, profesorul de la Chicago era nici mai mult nici mai puțin decât „unul dintre cei mai puternici vrăjitori din Statele Unite, care conducea milioanele de membri ai mișcării satanico-vrăjitorești (wicca)". „Eliade's rise to power was the result of his recruitment and eventual appointment as successor to Carl Jung, as head of a global pagan-cult spawning project launched in 1901, 'The Children of the Sun', and headed successively by arch-satanists Aleister Crowley, Rudolf Steiner, and, from 1922, by Jung". Considerat drept o relansare a proiectului roman de a institui un imperiu mondial păgân ("global pagan-cult-empire project"), acest cult ar fi coordonat din mai multe locații, printre care rețeaua elvețiană Monte Verità, Ascona, Bollingen, Geneva. Eliade ar fi fost numit la conducerea lui în anul 1964. "Titled the 'Eranos Studies', under Jung and Eliade the project produced the 'comparative religions' cultural profiles and studies of pagan cults, that today are widely used to subvert religious and teaching institutions." La Universitatea din Chicago, Eliade s-ar fi folosit de disciplina istoriei religiilor pentru a promova "vrăjitoria satanică" („satanic-witchcraft") în instituții ce au dat naștere mișcării păgâne de masă.

Articolul citează mărturia pastorului unitarian Gene A. Reeves (1933-2019), care e prezentat ca un „coleg apropiat" al lui Eliade. A fost decan – între anii 1979 și 1988 – al Meadville Lombard Theological School, unde savantul român își avea biroul, și *professorial lecturer* la Divinity School a Universității din Chicago. Conform spuselor sale, denunțarea lui Eliade ca vrăjitor i-ar fi provocat acestuia un șoc mortal. Ceea ce, în logica larouchiană, ar implica eficacitatea exorcismului.

Dar conspirația nu se oprește aici, ci are și o posibilă conexiune politică americană, mai precis o legătură cu Democratic Party. Reeves, considerat a fi el însuși un simpatizant al wicca și al religiilor naturii, e descris ca un mentor al senatorului Adlai Stevenson III (1930–2021), cel care câștigase alegerile preliminare (*primaries*) ale statului Illinois, ținute în 18 martie (ziua protestului larouchian). La câteva ore după moartea lui Eliade, Stevenson a anunțat că-și retrage candidatura la postul de guvernator din partea Partidului Democrat. (Articolul nu o spune, dar gestul său era un refuz de a candida pe aceeași listă cu ceilalți doi democrați nominalizați, care tocmai fuseseră expuși ca adepți ai lui LaRouche.)

Toate lucrurile sunt legate între ele pentru „gândirea magică", chiar și atunci când se crede angajată în cruciade contra magiei[17]. O viitoare cercetare a scrierilor larouchiene împotriva lui Eliade va lumina mai bine acest mod de gândire.

---

desecration from the LaRouche newspaper shows something of their mentality. In case you didn't see it. Marty" (19 May). Cel de-al doilea e manuscris: „Marty – You didn't tell us! Gr." Autorul celui din urmă este, probabil, cel care a făcut copia pentru Christinel.

[17] Pentru că e vorba de conexiuni, din câte știu nimeni nu a legat atacurile larouchienilor de misteriosul incendiu din 17 decembrie 1985, care devastase biroul lui Eliade, aflat în Meadville Lombard Theological School, unde se vede că existau printre studenți membri ai mișcării lui LaRouche.

https://biblioteca-digitala.ro

În universul gândirii magice, există credința că lucrurile rele se atrag reciproc mai abitir decât cele bune, având tendința de a se petrece în grupuri de câte două sau chiar trei. Într-adevăr, Eliade a avut parte postum de o altă pățanie similară, care ar putea fi numită, pentru simetrie, „the Berger affair".

„Afacerea Berger"

La scurt timp după moartea lui Eliade, Adriana Berger a trecut de la venerația cvasi-extatică a „maestrului" la o înverșunată demonizare a lui. Ea a jucat un important rol catalizator la începutul campaniei internaționale de denunțare a lui ca „fascist" și „antisemit" (între 1987 și 1994), rol care a fost – nu tocmai în mod inocent – foarte puțin discutat până acum.

Berger e un alt exemplu de „gândire magică", pentru care toate lucrurile sunt legate între ele[18]. În timpul studiilor universitare la Ierusalim manifestase o intensă preocupare pentru ezoterism și pentru culturile orientale. Venind la Paris, s-a înscris la Sorbona cu o teză doctorală dedicată literaturii fantastice a lui Mircea Eliade și a început să corespondeze cu el în primăvara anului 1980. Eliade a pus-o în legătură cu numeroși savanți – precum Ricketts – care o puteau ajuta. Conform Adrianei Berger, prin Eliade și-a descoperit atât rădăcinile românești, cât și propria tradiție iudaică[19].

Teza ei doctorală urmărea să demonstreze, cu ajutorul operei teoretice a lui Eliade, că literatura acestuia oferă un „camuflaj" pentru ideile sale religioase[20]. Opera lui ar fi scrisă conform „tradiției limbajelor secrete" (precum Kabbala) pe cel puțin trei niveluri de semnificație: profan, mitic și mistic[21].

Datele la care larouchienii reacționaseră negativ erau valorificate de către Berger în mod pozitiv. Pentru ea toate scrierile lui Eliade sunt pătrunse de un element păgân, „religia cosmică", exprimat și prin hermeneutica lui integrativă. Magia, gnoza și

[18] I.P. Culianu îi scria lui Ricketts despre ea: „Adriana's method is called paranoiac history. It is, I think, a form of post-structuralist history in which she excels". L. Bordaş, "Ioan Petru Culianu, Mircea Eliade şi *felix culpa*", *Studii de istorie a filosofiei româneşti* (Bucureşti), IX, 2013, pp. 319–378 (362). Tot aici, la pp. 325–331, o schiță a vieții și activității lui Berger.

[19] Pagini de jurnal din 4 martie și 11 aprilie 1984 împărtășite lui Eliade; publicate împreună cu scrisorile ei în *Postlegomena la felix culpa. Mircea Eliade, evreii și antisemitismul*, *op. cit.*, pp. 295–408 (340, 360).

[20] A. Berger, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de fiction de Mircea Eliade*, thèse de Doctorat IIIème cycle ès Lettres et Sciences Humaines présentée devant l'Université de Paris-Sorbonne, sous la direction de Monsieur le Professeur Pierre Brunel, 1983, vii+310 pp. (Exemplarul păstrat în Mircea Eliade Papers, la biblioteca Universității din Chicago, e datat 1982.)

[21] *Ibidem*, pp. 11–17, 141–176, 251–259. "But the essence of this secret language does not reveal itself unless we incorporate all of Eliade's writings within a network which forms a single text". A. Berger, "Eliade's Double Approach. A Desire for Unity", *Religious Studies Review* (Valparaiso), XI, no. 1, January 1985, pp. 9–12 (9).

https://biblioteca-digitala.ro

eliberarea / salvarea devin cuvinte-cheie pentru interpretarea gândirii lui[22].

Considerând că Eliade folosea aceeași metodă hermeneutică precum Henri Corbin – un alt membru cheie al Eranosului –, Berger încerca să „dezvăluie intențiile implicite" ale acesteia. "Ceea ce predomină în orientarea spirituală și în metodele de cercetare ale lui Eliade este ezotericul mai degrabă decât exotericul, ascunsul și ocultul mai degrabă decât vizibilul și manifestul"[23].

Berger știa despre manifestările de simpatie ale lui Eliade față de mișcarea legionară, din anii 1937–1938, precum și despre mai recentele articole ale criticilor săi politici, publicate în România, Israel și Italia, dar respingea categoric orice suspiciune de „fascism" și „antisemitism". Printre multele planuri pe care le făcea cu privire la opera și la numele lui se afla și acela de a-l aduce la Ierusalim pentru a i se conferi onoruri publice. La Chicago, în 1984, Berger începe să lucreze la transformarea tezei doctorale într-o carte. A încheiat-o în septembrie 1986, cu titlul *Mircea Eliade. The Inner Quest of a Radical Traditionalist*. A fost acceptată de editura Harper & Row, cu condiția să fie perfecționată sub un titlu diferit, dar în cele din urmă, în anul 1990, a fost abandonată[24].

Așa cum arată corespondența ei inedită[25], în februarie 1987 Berger face deja primii pași în noua ei carieră de critic al lui Eliade[26]. Revizuind cartea, acorda

---

[22] *Ibidem*.

[23] A. Berger, "Cultural Hermeneutics. The Concept of Imagination in the Phenomenological Approaches of Henry Corbin and Mircea Eliade", *The Journal of Religion* (Chicago), LXVI, no. 2, April 1986, pp. 141–156 (141, 153).

[24] Conform lui Berger, "Mrs. Eliade's lawyers claim (in writing) that I cannot publish old articles and the contents of Eliade's ideas, unless if she gives me permission, was only a scaring tactic to make Harper & Row cancel our contract". Scrisoare din 18 martie 1994 către Horst Junginger, căruia îi mulțumesc pentru copie. Cf. H. Junginger, "Introduction", în *The Study of Religion under the Impact of Fascism*, ed. by H. Junginger, Brill, Leiden-Boston, 2008, pp. 1–103 (32). De fapt, așa cum Berger recunoaște mai departe, putea să ocolească foarte ușor restricțiile impuse de avocații lui Christinel. Principala cauză a terminării contractului pare să fi fost incapacitatea ei de a finaliza revizuirea manuscrisului înainte ca editura să treacă printr-o schimbare structurală devenind HarperCollins.

[25] Următoarele schimburi epistolare au putut fi accesate până acum: corespondența cu I.P. Culianu, păstrată în arhiva familiei Culianu, la Iași, a fost folosită și citată de Sorin Antohi în 1995; corespondența cu Irving Louis Horowitz (din 1991 până în 1997) se găsește în Horowitz – Transaction Publishers Archives, constituită în anul 2006 la Special Collections Library, Pennsylvania State University (deschisă publicului în 2010); corespondența cu Mac Linscott Ricketts (din 1981 până în 1997) a fost oferită subsemnatului în anul 2011, în vederea publicării, și va fi adăugată fondului M.L. Ricketts Papers, constituit în 2019 la biblioteca Colegiului Noua Europă. Institut de Studii Avansate, București; corespondența cu Ivan Strenski (din 1987 până în 1988) se găsește din anul 2019 la Special Collections Research Center, University of Chicago Library (nu a fost încă deschisă publicului, dar prof. Strenski mi-a trimis copii înainte de a o dona). Conținutul foarte explicit al acestor scrisori sugerează că, probabil, alte corespondențe nu vor deveni prea ușor (integral) accesibile.

[26] Scrisori către I. Strenski din 6 și 19 februarie 1987; scrisoare către M.L. Ricketts din

https://biblioteca-digitala.ro

acum atenție chestiunilor politice, pentru documentarea cărora a întreprins cercetări de arhivă în Europa și Statele Unite. În cadrul programului de studii religioase al Universității din Wisconsin – Madison a prezentat o comunicare intitulată "The Basis of Eliade's Methodology. Politics and Christianity in disguise", pe care a trimis-o apoi lui Ivan Strenski (n. 1943) pentru a fi publicată în revista *Religion*[27]. Prin Strenski a prezentat o altă comunicare, "Mysticism and Politics in Mircea Eliade's writings", la conferința anuală a American Academy of Religion (Boston, 5-8 decembrie 1987). Ele au fost urmate de o serie de lucrări similare pe care le-a circulat printre specialiști în studii religioase, fascism și antisemitism[28].

16 februarie 1987. Așa cum arată corespondența, Berger era muncită de resentimente cauzate de insuccesul încercării de a obține o poziție academică cu ajutorul lui Eliade. Acest lucru a fost agravat de numirea lui I.P. Culianu la Universitatea din Chicago cu susținerea mentorului lor comun, sprijin extins postum prin Christinel. De fapt, Eliade nu numai că a ajutat-o să înceapă o carieră academică introducând-o în anturajul lui, ci a și susținut-o financiar de-a lungul anilor cu sume indecent de mari. Berger a rupt relațiile cu Christinel în ianuarie 1987. În noile scrieri, ea respinge articolele publicate de Culianu în apărarea lui Eliade, susținând că acesta – considerat un „vasal" al savantului de la Chicago – „a fost discreditat în mai multe privințe". Înclinările ei dușmănoase și răzbunătoare ("spiteful and vindictive tendencies") sunt atestate de cineva care a cunoscut-o foarte bine, începând din anul 1986 – soțul ei și un indianist respectat (scrisoarea lui Kenneth G. Zysk către I.L. Horowitz din 10 decembrie 1992). Metodele folosite de Berger în timpul divorțului intentat de el seamănă foarte mult cu cele pe care i le-a aplicat lui Eliade. În consecință, a fost dată în judecată pentru „mental cruelty and inhuman treatment" (scrisorile lui A. Berger către I.L. Horowitz din 30 decembrie 1993 și 28 iunie 1994). Într-o scrisoare adresată mie, în anul 2013, Kenneth G. Zysk a confirmat aceste atitudini.

[27] Scrisori către I. Strenski din 19 februarie și 16 august 1987 (printre altele).

[28] Iată o listă incompletă a lor: "The Basis of Eliade's Methodology. Orthodox Christianity in Disguise", American Academy of Religion Annual Meeting, Chicago, 19–22 November 1988; "Mircea Eliade's Involvement in Romanian Fascism. Does History Matter?", University of Windsor, Department for Religious Studies, 15 February 1989; "Anti-Judaism and Anti-Historicism in Eliade's Writings", AAR Annual Meeting, New Orleans, 17–20 November 1990; "Mircea Eliade. Rumanian Fascism and the History of Religion in the United States", *Tainted Greatness. Antisemitism, Prejudice, and Cultural Heroes*, Boston University, 21–22 April 1991; "Mircea Eliade's *Zalmoxis, the Vanishing God* and Romanian Mythology", AAR Mid-Atlantic Regional Meeting, Washington, 27–28 February 1992; "The Impact of Eastern Orthodox Christianity on Rumanian Millenarianism", *ibidem*, Philadelphia, 4–5 March 1993; "The Politicization of Myth in the 20th Century", *Religion, Politics, and Cultural Dynamics*, Cornell University, Ithaca NY, 9–10 April 1994. Ultimele comunicări se referă și ele la Eliade, dar titlurile au fost alese în conformitate cu sfatul prietenesc că scrierile ei au fost atât de puternic concentrate asupra lui Eliade, ba chiar obsedate de el, încât perspectivele de a-și găsi un post academic au devenit extrem de limitate (scrisoarea lui I.L. Horowitz din 27 decembrie 1992).

https://biblioteca-digitala.ro

Dar, din cauza argumentației neconvingătoare și, în general, a slabei lor calități academice, Berger nu a reușit să le publice. Principala ei recomandare academică era legătura pe care o avusese cu Eliade[29]. Și demersurile pe lângă edituri au fost lipsite de succes. Deși cartea i-a fost acceptată, în 1991, de către Hill & Wang (o subdivizie a Editurii Farrar, Straus & Giroux), nu a fost în stare să o aducă la standardele intelectuale și academice cerute de editură, nici măcar după mai mulți ani de colaborare cu redactorii ei[30]. O singură comunicare a fost publicată în actele unei conferințe tematice organizate de Fundația Hillel de la Universitatea din Boston[31]. Alte două texte mai scurte au apărut în reviste culturale de limbă română și ebraică cu circulație limitată[32]. În fine, unii savanți care-o susțineau în efortul de a-l demasca pe Eliade au invitat-o să recenzeze câteva cărți noi, ca o modalitate de a-și face cunoscute propriile vederi[33].

---

[29] Lucru pe care acum îl recunosc chiar și vechii ei suporteri (dar numai în conversații private). În toate publicațiile sale de după 1986, Berger se prezintă ca fost "assistant" sau "research consultant to Mircea Eliade", extinzând cele trei luni la „1984–1985". În autoprezentările ce însoțesc solicitările de cursuri (*job applications*), perioada în care a ajutat la organizarea arhivei lui Eliade e numită "post-doctoral work at the University of Chicago".

[30] Așa cum atestă întreaga ei corespondență cu I.L. Horowitz. Iar asta în ciuda faptului că șeful editurii, Roger William Straus (1917–2004), era "cel mai mare avocat" al ei (scrisoare din 29 septembrie 1994).

[31] A. Berger, "Mircea Eliade. Romanian Fascism and the History of Religions in the Unites States", in *Tainted Greatness. Antisemitism and Cultural Heroes*, ed. by Nancy A. Harrowitz, Temple University Press, Philadelphia, 1994, pp. 51–74. Cartea, dedicată "eroilor culturali pătați" și "autorității lor în cultura post-holocaust", urmărește să ajute înțelegerea "proceselor culturale care produc eroi culturali și, în același timp, sunt capabile să-i desanctifice" (pp. 2, 3–4). Cuprinde comunicările prezentate la conferința omonimă, organizată la sugestia rabinului Joseph Polak, director al B'nai B'rith Hillel Foundation at Boston University, și finanțată de Boston University Humanities Foundation, Jewish Cultural Endowment at Boston University și Jacob Burns Endowment in Ethics of the B'nai B'rith Hillel Foundation (p. ix).

[32] A. Berger, „Ciudatul destin al unei scrisori a lui Mircea Eliade către Al. Mirodan", *Minimum* (Tel Aviv), II, nr. 18, septembrie 1988, pp. 47–49; idem, ["Anti-istoricism și antisemitism în scrierile lui Mircea Eliade" (în ebraică)], *Hadoar. The Jewish Histadruth of America* (New York), LXX, no. 25, 21 June 1991, pp. 14–17.

[33] A. Berger, "Fascism and Religion in Romania", *Annals of Scholarship* (New York), VI, no. 4, 1989, pp. 455–465 [o recenzie a cărții lui M.L. Ricketts, *Mircea Eliade. The Romanian Roots*, împreună cu cel de-al doilea volum al memoriilor lui Eliade, tradus de Ricketts]; idem, "*Mircea Eliade's Vision for a New Humanism*, by David Cave. New York: Oxford University Press", *Society* (New Brunswick, N.J.), XXX, no. 5, July–August 1993, pp. 84-87. Au fost publicate de Robert A. Segal și, respectiv, de Irving Louis Horowitz. Alte invitații de a recenza cărți, precum aceea a lui Daniel Dubuisson (în reviste vest-europene și nord-americane), nu au putut fi onorate de Berger.

https://biblioteca-digitala.ro

Primul dintre noile articole, apărut într-o mică revistă românească din Israel scoasă de Alexandru Mirodan, e legat de o scenă înregistrată de Ricketts. Lucrând la un *Dicţionar neconvenţional al scriitorilor evrei de limbă română*, Mirodan a scris un text despre Mihail Sebastian şi Mircea Eliade, întemeiat pe informaţia furnizată de primul articol de denunţare politică a savantului român (*Toladot*, 1972). I-a trimis apoi o scrisoare, în primăvara anului 1984, pentru a-l solicita să contribuie cu o explicaţie. Eliade i-a cerut părerea Adrianei Berger, care se afla la Chicago şi îl cunoştea pe Mirodan. Sfatul ei a fost de a-i răspunde că relaţia lui cu Sebastian e lămurită în cel de-al doilea volum al memoriilor[34].

Dar, în acest prim articol critic, Berger lasă să se înţeleagă că ideea răspunsului i-a aparţinut lui Eliade, nu ei. „Maestrul" ar fi rugat-o să redacteze scrisoarea şi să o semneze cu numele lui. După ce a dactilografiat-o, i-a înmânat-o asistentului profesorului, care ar fi urmat să o expedieze. Dar, aşa cum a aflat mai târziu de la Mirodan, scrisoarea n-a mai ajuns la destinaţie. Berger se referă şi la faptul că Eliade negase paternitatea răspunsului la ancheta „De ce cred în biruinţa Mişcării Legionare", apărut sub numele lui. În mod straniu, ea presupune că acesta ar fi putut să fie scris de Nae Ionescu. După cum arată tonul general al articolului şi referinţele la lumea lui Caragiale, o făcea în derâdere. În preambulul său la articol, Mirodan îl include pe Eliade printre „lichelele «politice»" (legionari şi evrei antisionişti) care neagă că au scris articole incriminante, dar îi acordă beneficiul de a fi o „lichea superioară"[35].

În aceste noi scrieri, Berger îşi răstoarnă vechile teze cu capul în jos. Toate referinţele pe care se întemeiase pentru a-l interpreta pe Eliade ca un ezoterist şi un mistic ascuns – ceea ce, în viziunea ei, era un lucru foarte luminos – sunt acum exploatate în scopul de a-i construi un extrem de întunecat portret politico-ideologic. Pentru aceasta, se foloseşte cu precădere de două dintre operaţiile gândirii ezoterice. Principiul că toate lucrurile sunt legate între ele îi permite să facă asociaţii cu Eliade şi transferuri asupra lui. Principiul că întregul se află în parte justifică generalizări foarte ample. Un alt principiu – luat de la Eliade, dar considerat în primele ei scrieri ca aparţinând gândirii ezoterice – este cel al „camuflajului", care îi îngăduie să vadă peste tot înţelesuri „ascunse" şi intenţii „subversive"[36]. Ea compară din nou presupusa acţiune politică a lui Eliade „camuflată" în fapt spiritual cu metodele Kabbalei[37].

---

[34] V. însemnarea lui Ricketts din 7 martie 1984. Confirmată de scrisoarea lui Berger către Ricketts din 27 septembrie 1986.

[35] A. Berger, „Ciudatul destin al unei scrisori a lui Mircea Eliade către Al. Mirodan", *loc. cit.* Aici Berger susţine – contrafactual – că nu ştia nimic despre simpatiile politice de tinereţe ale lui Eliade.

[36] În scrierile nepublicate aceste linii de gândire sunt mult mai explicite decât în textele publicate.

[37] A. Berger, "Mysticism and Politics in Mircea Eliade's Writings", paper presented at the AAR Annual Meeting, Boston, 5–8 December 1987, 29 ff. dactilo (f. 18). Dar merge mai

https://biblioteca-digitala.ro

Berger face o rapidă prestidigitație între tradiționalismul ezoteric și curentul tradiționalismului românesc a căror principală trăsătură comună e numele. Presupusa legătură a lui Eliade cu ezoterismul tradiționalismului e pusă ea însăși în legătură cu ideologia mișcării legionare, care pentru Berger este „partidul nazist românesc". Alte prestidigitații sunt menite să lege tot și toate. Idei și atitudini ale contemporanilor lui Eliade, în special legionari, sunt transferate asupra lui prin asociație. Însăși mișcarea legionară e transformată într-o organizație secretă, ezoterică și mistică, întemeiată pe ritualuri religioase, ceea ce ar explica interesul și atracția lui Eliade pentru toate aceste aspecte.

Cu ajutorul unor generalizări ultra largi, lui Eliade i se găsește locul tocmai în sertărașul prestabilit. Susținând că, de-a lungul întregii sale vieți – de la adolescentul miop până la bătrânul profesor din Chicago –, cultura și în mod particular spiritualitatea au reprezentat forme superioare de a face politică, Berger transferă pe tărâm politico-ideologic tot ceea ce Eliade a scris sau făcut. Întreaga sa operă ar fi un proiect intelectual cu o agendă politică ascunsă. Naționalismul, etnicismul, românismul, spiritualismul, misticismul (denominațional), legionarismul, fascismul, antisemitismul etc. devin cuvinte cheie pentru gândirea și activitatea lui. Mai mult chiar, ea insinuează legături cu ideologia germană, mitul purității rasiale, arianism, Ahnenerbe și chiar cu naziștii, pentru care Eliade ar fi spionat în timpul războiului[38]. Însuși caracterul lui e considerat a fi neo-nazist[39].

---

departe, afirmând următoarele: "It is significant to mention the interest in the Kabbalah expressed by Romanian antisemites such as Hasdeu, Codreanu, and Ionescu. It was a way of destroying the enemy by penetrating into his inner soul, by possessing his most secret knowledge". Ca de obicei, afirmația se întemeiază pe date și interpretări greșite. Numai Nae Ionescu a fost cu adevărat interesat *de* Kabbala, iar aceasta s-a întâmplat cu mult înainte de a deveni antisemit (dacă a devenit vreodată). Ceilalți doi au avut, asemenea multor contemporani ai lor, o oarecare curiozitate *despre* Kabbala, în legătură cu literatura antisemită care făcea referire la ea. Citind articolul lui I.L. Horowitz, "Philo-Semitism and Anti-Semitism. Jewish Conspiracies and Totalitarian Sentiments" (*Midstream*, XXXVI, no. 4, May 1990, 17–22), Berger îl găsește relevant pentru lucrările ei asupra lui Eliade și a României și îi scrie autorului: "The fact that people could be attracted to the secrets of the Jews (e.g. the Kabbalah) out of mere envy and Anti-Semitism and still be able to pose in the world's eyes as 'Philo-Semites' is a very intriguing phenomenon which has not [been] given much attention, so far" (scrisoare din 3 octombrie 1991).

[38] În corespondență, gândirea ei conspirationistă e exprimată mult mai liber. Berger crede că Eliade a spionat pentru naziști începând din 1934, când a călătorit pentru prima dată în Germania. Ea presupune că devenise membru al Mișcării Legionare în acel an și făcea ceea ce, după părerea ei, făceau majoritatea legionarilor. Dat fiind că – așa cum citise pe undeva – mulți legionari au continuat să spioneze pentru SUA, după război, ea crede că Eliade ar fi putut să facă același lucru și leagă această presupusă activitate de vacanțele lui anuale în Italia. Scrisoare către I. Strenski din 27 aprilie 1987.

[39] Scrisoare către I.L. Horowitz din 25 mai 1992.

https://biblioteca-digitala.ro

Conform reconstrucţiilor lui Berger, viaţa lui Eliade în exil, până la 1956, ar fi fost extrem de precară, iar activitatea sa aproape lipsită de consecinţe. Îi refuză chiar şi statutul de exilat: Eliade era un simplu refugiat politic. Abia numirea la Universitatea din Chicago e responsabilă de impactul său academic şi intelectual. Aceasta ar fi creat o falsă imagine a lui Eliade, a cărui adevărată faţă ar trebui căutată în perioada anterioară. Berger insinuează chiar că incendiul din decembrie 1985 care i-a devastat biroul ar fi fost provocat de el însuşi cu scopul de a distruge presupuse dovezi compromiţătoare asupra trecutului său[40].

În gigantesca ei opintire de a răsturna toate percepţiile şi proporţiile, Berger merge până la a reproşa monografiei lui Ricketts că „deformează" articolele lui Eliade prin citate scoase din context – când, de fapt, e tocmai ceea ce ea însăşi face în mod sistematic[41]. Ea susţine că Ricketts a urmărit să-l protejeze pe Eliade, iar cartea a fost scrisă nu *despre* el, ci *pentru* el (în timp ce ea însăşi scria *împotriva* lui)[42]. În realitate, analiza contextului istoric şi cultural românesc pe care Berger o produce e o caricatură jalnică, plină cu greşeli de informare şi argumentare, amintind de criticismul dogmatic al perioadei staliniste. Reconstruirea formaţiei şi dezvoltării intelectuale ale lui Eliade, în special în anii '30, e un exerciţiu exemplar de suprainterpretare – ceea ce în limba engleză se numeşte "reading into" – pentru a-i proiecta o imagine în acord cu trăsăturile definitorii ale fascismului şi antisemitismului. O discuţie a tuturor erorilor şi falsificărilor ar necesita texte de aceeaşi lungime precum cele în cauză.

Una dintre ultimele judecăţi ale lui Berger oferă o cheie în plus asupra gândirii ei, a aptitudinii de a evalua realitatea, precum şi a anxietăţilor care o bântuiau: "Any evaluation of how Eliade's new humanism provokes social and political change in

[40] A. Berger, „Ciudatul destin al unei scrisori a lui Mircea Eliade către Al. Mirodan", *op. cit.*, p. 49; "Fascism and Religion in Romania", *op. cit.*, pp. 460, 462. Mai explicit în scrisorile către Ricketts. În cele către Strenski, îşi exprimă convingerea că Christinel şi Culianu ar încerca să „distrugă şi mai ales să *denatureze* toate dovezile privind trecutul lui Eliade şi calitatea sa de membru activ în Garda de Fier" (21 septembrie 1987), ba chiar să "interzică" cartea ei (5 noiembrie 1987). Era sigură că aceştia trebuie să se ocupe cu suprimarea "probelor incriminante" din corespondenţa lui Eliade, adică scrisorile primite de la vechi prieteni şi cunoscuţi care fuseseră membri sau simpatizanţi ai mişcării legionare (17 aprilie 1987), şi cu crearea unor probe noi menite să le anuleze pe cele care-l „incriminează" pe Eliade (14 decembrie 1987). O comparare a colecţiei corespondenţei cu catalogul compilat de ea în 1984 arată că nimic nu a fost distrus intenţionat; chiar şi scrisorile afectate de foc (şi apă) sunt păstrate cu grijă.

[41] Nu numai scrierile lui Eliade, ci toate izvoarele. Pentru distorsionarea conţinutului documentelor de la Foreign Office din Londra, v. Bryan S. Rennie, "The Diplomatic Career of Mircea Eliade. A Response to Adriana Berger", *Religion* (London), XXII, no. 4, 1992, pp. 375–392; "Eliade's Political Involvement", in idem, *Reconstructing Eliade. Making Sense of Religion*, SUNY Press, Albany NY, 1996, pp. 143–177.

[42] A. Berger, "Fascism and Religion in Romania", *op. cit.*, pp. 462–463.

https://biblioteca-digitala.ro

the climate of fervent nationalism, chauvinism, and anti-Semitism that prevails in post-Ceauşescu Romania must take into account his early political writings which are now being reprinted and circulated in his homeland. Mircea Eliade, still a leading figure in the field of religious studies in the United States, has again become a prophet of nationalism whose dangerous, conservative ideas have the power to inspire Romanians for generations to come"[43].

Printre multiplele ţinte ale acestui atac total se află şi istoria religiilor. Dacă „misiunea spirituală" a lui Eliade este un „creştinism disimulat" ("Christianity in disguise"), felul în care acesta înţelegea istoria religiilor e nu mai puţin decât „ortodoxie disimulată" ("Orthodoxy in disguise"), cu scopul de a o face să domine lumea. Istoria religiilor n-ar mai fi o disciplină academică, ci o „nouă mişcare religioasă" ("new religious movement")[44], „o soteriologie, o mistică, o ideologie politică disimulată şi manipulată de către grupuri de putere de elită"[45]. „ Aceste grupuri sunt cele în care Berger sperase să poată intra, la Chicago sau în alte universităţi; dar repetatele ei încercări, duse chiar până la gesturi dezonorante, au fost lipsite de succesul dorit.

Creştinismul ortodox, fiind văzut ca o componentă cheie a ideologiei mişcării legionare, decurge nici mai mult nici mai puţin decât că disciplina istoriei religiilor îşi are originile în „fascismul românesc"[46]. De aici Berger poate trage o concluzie care-i răzbună eşecul profesional: "Exposing Eliade's ideas for what they really are not only destroys his reputation but also issues a challenge to the field of religious studies in the United States, which ironically he helped to shape, as well as to the prestigious institution that stood and remains firmly behind him, the University of Chicago"[47]. Din corespondenţă se poate afla şi ceea ce se ferea să spună în articole. Crezându-se angajată într-o luptă cu o „mafie Eliade" sau cu o „conspiraţie de la Chicago", Berger voia să dovedească că scrierile lui Culianu şi Ricketts sunt greşite şi să determine suprimarea catedrei Eliade ocupate de Wendy Doniger[48].

---

[43] A. Berger, "Mircea Eliade's Vision for a New Humanism", *op. cit.*, p. 87. V şi "Mircea Eliade. Romanian Fascism and the History of Religions in the Unites States", *op. cit.*, pp. 65, 71.

[44] *Ibidem*, p. 68.

[45] A. Berger, "Mysticism and Politics in Mircea Eliade's Writings", *op. cit.*, f. 24. De asemenea, în următoarele texte nepublicate. Cf. "Mircea Eliade's Vision for a New Humanism", *op. cit.*, p. 87.

[46] "His entire concept of history of religions (or religion) originates in the ideologies he had in the past, especially in the way he viewed Orthodox Christianity. In my book I state that he even replaces the word Orthodox Christianity with the word 'religion' or 'history of religions'. So the conclusion to which I come is very unpleasant for many people: the discipline he founded in the US, history of religions, originates in Romanian fascism". Scrisoare către I. Strenski din 17 aprilie 1987.

[47] A. Berger, "Mircea Eliade. Romanian Fascism and the History of Religions in the Unites States", *op. cit.*, p. 71.

[48] Scrisori către I. Strenski din 17 aprilie, 5 noiembrie şi 14 decembrie 1987.

https://biblioteca-digitala.ro

După un deceniu de navigare în derivă între diverse universități care i-au oferit contracte de scurtă durată, cursuri *part-time* sau poziții de *visiting scholar* – nu întotdeauna legate de studiile religioase –, Berger s-a hotărât să-și schimbe parcursul profesional. În anul 1994 s-a întors pe băncile universității, a obținut o licență în drept, iar apoi a lucrat ca avocat în New York (specializându-se în cazuri de divorț) până la sfârșitul unei scurte și amare vieți[49].

Scrierile ei de după 1986 cuprind toate asocierile, judecățile și ideile care au devenit un fel de materie primă a industriei artizanale ("cottage industry"[50]) dedicate „politicului" Eliade (cu o retorică mai persuasivă și fără unele dintre erori). Berger a interacționat – cel mai adesea din proprie inițiativă – cu aproape toți cei care au scris sau urmau să scrie despre acest subiect, pe toate meridianele lumii. Nu doar articolele ei, ci și comunicările nepublicate sau manuscrisul cărții au slujit ca surse în construirea cazului „fascismului" și „antisemitismului" lui Eliade. S-au făcut și planuri de a le amplifica efectul traducându-le în diverse limbi de circulație internațională: franceză, germană, spaniolă ș.a. Pentru a da un singur exemplu relevant, unul dintre cei care s-au agitat cel mai mult în această privință a fost Isac Chiva (1925–2012) de la Paris, care s-a și grăbit să o pună în legătură cu inamici ai lui Eliade, precum Serge Moscovici sau Daniel Dubuisson. El a vorbit cu Pierre Bourdieu ca să publice principalul articol al lui Berger – din volumul *Tainted Greatness* – în prestigioasa revistă academică *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. De asemenea, a aranjat ca editura Seuil să-i traducă cartea de îndată ce va fi tipărită[51].

Modul în care Berger și cei care au călcat pe urmele ei l-au reconstruit pe Eliade nu e lipsit de oareșice implicită ironie. El se întemeiază pe una dintre trăsăturile discursului comparativ eliadian care a fost criticată de Jonathan Z. Smith: se concentrează asupra a ceea ce pare să cadă sub incidența asemănării, similitudinii, analogiei, potrivirii, corespondenței, ignorând cu desăvârșire ceea ce apare a fi diferit și divergent. În ultima vreme au început să apară tot mai multe lucrări care arată cât de artificiale și de forțate sunt aceste mituri ale „afinității", întemeiate pe similarități superficiale și pe omiterea calculată a diferențelor[52].

---

[49] După relatările unor contemporani care au cunoscut-o, Berger a lucrat și ca traducător pentru FBI, informație pe care însă nu o putem verifica deocamdată. În ultimul ei articol, se referă la date incriminante provenind de la CIA și de la US Army intelligence, dar trimiterea din notă cuprinde o falsă referință. A. Berger, "Mircea Eliade. Romanian Fascism and the History of Religions in the Unites States", *op. cit.*, pp. 51, 72 (n. 2).

[50] Elaine Fisher, "Fascist Scholars, Fascist Scholarship. The Quest for Ur-Fascism and the Study of Religion", in *Hermeneutics, Politics, and the History of Religions. The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*, ed. by Christian K. Wedemeyer and Wendy Doniger, Oxford University Press, Oxford - New York, 2010, pp. 261–284 (262).

[51] Scrisori către I.L. Horrowitz din 12 și 27 august, 15 și 29 septembrie, 10 octombrie și 10 noiembrie 1994.

[52] Unul dintre cele mai recente este articolul lui Davide Marino, "Mircea Eliade and René

https://biblioteca-digitala.ro

Logici culturale şi războaie culturale

Ceea ce reclamă însă o atenţie specială este frapantul izomorfism al construcţiilor lui Berger şi LaRouche. Eliade – interesat în tinereţe de magic şi de ocult, iar la maturitate autor de lucrări academice asupra ocultismului şi vrăjitoriei din perspectiva istoriei religiilor, *versus* Eliade – un vrăjitor malefic şi satanist, aflat în fruntea unei noi mişcări religioase care urmăreşte instaurarea unui imperiu global şi, deopotrivă, un promotor al vrăjitoriei satanice prin intermediul disciplinei academice a istoriei religiilor. Eliade – simpatizant pentru câţiva ani, în vremuri de criză internaţională şi de anxietate naţională, al unei mişcări politice radicale de dreapta, întemeiată pe românism şi ortodoxie, de care s-a detaşat mai apoi, *versus* Eliade – un fascist şi antisemit de-o viaţă, care-şi camuflează ideile politico-teologice în istoria religiilor, concepută ca instrument de dominaţie ideologică globală în mâinile unui grup de elită. Dacă forma e aceeaşi, conţinuturile celor două construcţii sunt pe de-a-ntregul opuse. Cum poate fi istoria religiilor deopotrivă o formă camuflată a wicca şi o formă camuflată a ortodoxiei (fie şi privind ortodoxia – în mod contrafactual – ca pe un creştinism „păgânizat")? O asemenea raţionare e caracteristică minţii conspiraţioniste, care caută agende ascunse menite să-l incrimineze şi condamne pe cel căruia îi sunt atribuite.

Construirea lui Eliade ca vrăjitor satanist nu a fost luată în serios şi a dispărut odată cu mintea care a concoctat-o. În schimb, construirea lui ca antisemit pervers, ideolog fascist activ şi spion nazist s-a răspândit precum o epidemie şi a produs un larg corp de scrieri în expansiune spiralantă, care se clădesc una peste alta prin amplificarea şi extrapolarea a ceea ce s-a spus deja, fără nicio obligaţie de a revizita sursele în mod critic. De ce oare? Pentru că prima e falsă, iar cea de-a doua adevărată? Sau pentru că prima este expresia logicii culturale a unei ere trecute, stinse, în timp ce a doua e produsă de logica culturală a epocii noastre la apogeul unuia dintre războaiele ei culturale?[53]

Posibilitatea unor asemenea construcţii diametral opuse ale unui presupus Eliade „ascuns" reclamă o examinare contextuală a tuturor "reconstrucţiilor" care pretind să-l denunţe sau să-l anexeze. Un simplu inventar arată că aproape toate posibilităţile logice au fost istoriceşte ilustrate. În România interbelică – şi, uneori, după aceea – opera sa şi însăşi persoana lui au fost criticate pentru a nu fi naţionaliste (sau naţionale, sau româneşti) şi creştine (sau ortodoxe, sau religioase). În acelaşi

---

Guénon. Patterns of Initiation and the 'Myth of Affinity' ", *Aries* (Leiden), în curs de publicare. Mulţumiri autorului pentru comunicarea lui.

[53] V. un fenomen similar în discursul cultural al perioadelor stalinistă şi post-stalinistă din România. Mulţi *topoi* şi numeroase silogisme ale acestuia se regăsesc în noul discurs politic internaţional despre Eliade. O cercetare dedicată analizei discursului ar fi nu doar iluminantă, ci şi necesară.

https://biblioteca-digitala.ro

timp Eliade a fost atacat, uneori foarte dur, de către teosofi și perenialiști, care l-au găsit carențial dintr-o perspectivă mistică sau ezoterică. Marxiști, comuniști și alți extremiști de stânga l-au „deconstruit" ca exponent al gândirii de dreapta, dar autori situați la dreapta sau la centru l-au considerat – înainte de 1937 – ca poziționându-se mai degrabă spre stânga.

Receptarea sa internațională de după război a fost, în mod natural, mult mai variată. E mai ușor să numim curentele, disciplinele și modele care *nu* au încercat să-l folosească sau anexeze. Nu doar savanți și, în general, intelectuali de orientare creștină (a fost el însuși considerat un veritabil catolic), ci și savanți și intelectuali evrei (inclusiv mai mulți rabini) au văzut în operele lui o reflecție a propriei lor gândiri. Un bun număr dintre cei care, atunci când a devenit inutilizabil, l-au atacat ca „fascist" și „antisemit" fuseseră inițial admiratori ai operei sale, de care s-au folosit în scrierile lor teoretice, spirituale sau politice. Pe de altă parte, aderenți ai ezoterismului, ocultismului, perenialismului, păgânismului, vrăjitoriei, șamanismului, yogăi, neognosticismului, New Age-ului etc. etc. l-au considerat un *maître á penser* și i-au construit profilul în acord cu aceasta. Hipioții au văzut în el un teoretician al credințelor și al modului lor de viață. A fost anexat chiar și din perspectiva masoneriei, fiind privit, dacă nu ca un inițiat, măcar ca un simpatizant apropiat. Opera lui a fost luată drept o andosare a celor mai diverse teorii și abordări teoretice, de la psihanaliză și teologie la structuralism și ateism științific (da – oricât de incredibil poate părea –, în faza târzie a comunismului românesc). În contraparte, alții l-au criticat și l-au atacat pentru exact aceeași imagine percepută în mod negativ.

Dintr-o perspectivă politică, opera lui Eliade a fost revendicată de intelectuali aparținând tuturor orientărilor ideologice, nu doar dreptei sau extremei drepte, așa cum încearcă unii să acrediteze azi. Abia când discuția despre simpatiile sale politice de tinerețe a depășit frontierele României și Israelului s-a produs o polarizare. Adică, cunoașterea acestui fapt, cuplată cu suspiciunea unei continuități, a furnizat o nouă lentilă pentru lectura lui Eliade, făcându-i pe unii să-l abandoneze, iar pe alții să-l îmbrățișeze (și mai mult). Pentru a explica cum e posibil ca opera lui să susțină perspective democratice și/sau stângiste, acei critici care l-au construit ca exponent al gândirii fasciste sau radicale de dreapta n-au putut oferi o interpretare mai convenabilă decât aceea că ea ar cuprinde teorii „camuflate", intenții „ascunse" sau o agendă „secretă". Multele prietenii de o viață ale lui Eliade cu intelectuali evrei au fost și ele interpretate, în aceeași linie de gândire, ca o încercare de a-și ascunde „antisemitismul" (ba chiar o aiuritoare „ontologie antisemită" care i-a fost atribuită).

Un astfel de tablou ridică din nou aceeași întrebare: Cum se face că unele dintre aceste anexări și/sau denunțări au câștigat susținere și vizibilitate în timp ce altele nu? Să fie în virtutea valorii lor de adevăr într-o logică universală, întemeiată pe principii „naturale"? Sau datorită adevărului unei logici culturale într-un anumit context istoric și politic? O chestiune demnă de a fi cercetată până în ultimele ei detalii.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar numai privind-o din perspectiva logicilor culturale (*cultural logics*) și a războaielor politico-ideologice purtate prin intermediul culturii (*culture wars*) nu va fi posibil să o cercetăm cu acurateţe şi eficacitate. E nevoie de publicarea tuturor părților componente ale operei şi gândirii lui Eliade, astfel încât un corpus integral constituit să poată "stimula și provoca minți iscoditoare și independente"[54].

[54] A. Berger, „Mircea Eliade's Vision for a New Humanism", *op. cit.*, p. 87.

https://biblioteca-digitala.ro

ÎNTREVEDERI CU MIRCEA ELIADE

Mac Linscott Ricketts

I.
Chicago, 31 octombrie 1981

După ce am telefonat (a răspuns Christinel), am stabilit să-l întâlnesc pe Mircea Eliade la ora 11 în față la Meadville Lombard Theological School. Am urcat în birou, pe care l-am găsit în aceeași dezordine dintotdeauna. Am vorbit despre multe lucruri timp de aproximativ o oră. I-am dat câteva fotografii dintre cele făcute la București. Părea încântat îndeosebi de cele cu statuia lui Rosetti și cu semnul străzii Mântuleasa. Apoi am început să căutăm articolele pe care voiam să le copiez. Am scotocit într-un teanc uriaș de dosare ticsite cu articole, în cea mai mare parte recenzii ale cărților publicate în franceză, spaniolă și alte limbi. La 1.30 am făcut o pauză de prânz (pizza) și ne-am întors după o oră pentru a relua căutarea. Am găsit *multe* articole, din perioada portugheză până la începutul anilor '60, apărute cu precădere în publicațiile românești ale exilului. Dennis Doeing nu le-a inventariat nici pe departe pe toate, nici măcar pe cele mai importante, ca să nu pomenesc de micile recenzii[1]. Am găsit – nedeschisă – cutia pe care i-o returnase lui Eliade prin poștă și am luat cea mai mare parte a conținutului ei, cu tot cu cutie. Ne-am despărțit pe la ora 4 ca să ne întâlnim pentru cină la 7.

Am ajuns la apartamentul lor la ora 7, înaintea celorlalți oaspeți, Arthur Cohen[2] și John Huntley[3], care au sosit după câteva minute. Le-am dat Eliazilor mierea adusă de acasă. Păreau încântați. Am luat masa la Faculty Club, iar apoi ne-am întors și am stat de vorbă până după ora 11.30.

Arthur Cohen e scriitor, romancier și a fost editor în New York City. Foarte vorbăreț, a dominat întreaga conversație. E în drum spre Santa Barbara. Huntley și Cohen (acum în vârstă de 53–54 de ani) au fost studenți la Universitatea din Chicago în anii 1944–1948. Sunt, de asemenea, prieteni cu Philipson[4] de la University of Chicago Press. Huntley predă engleza la Universitatea din Iowa. A fost la fel de tăcut ca mine, deși am reușit să spunem și noi câte ceva din când în când.

---

[1] Douglas Allen, Dennis Doeing, *Mircea Eliade. An Annotated Bibliography*, New York–London, Garland Publishing, 1980.

[2] Arthur Allen Cohen (1928–1986) a studiat filosofia la Universitatea din Chicago (B.A. în 1946 și M.A. în 1949), dar studiile doctorale le-a urmat la Jewish Theological Seminary of America din New York, fără să le finalizeze.

[3] John F. Huntley (1927–201?) a urmat un doctorat în literatură engleză la Universitatea din Chicago, între anii 1953 și 1957. Apoi a predat literatura engleză la Universitatea din Iowa până la pensionare, în 1996.

[4] Morris Harris Philipson (1926–2011), scriitor și director al University of Chicago Press, din 1967 până în 2000.

RITL, p. 56–84, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

Câteva întrebări pregătite în prealabil

• *Toată viața v-ați opus pozitivismului. Cum se face că i-ați devenit atât de potrivnic?*

Mai întâi s-a ocupat de științele naturii, dar nu a găsit o explicație completă în acest tip de abordare a lucrurilor. În ultimii doi ani de liceu reducționismul lui Freud i-a provocat o repulsie. Maniera sa și a discipolilor săi (întotdeauna inferiori „maestrului") de a-i trata pe Goethe și Dante.

• *Care dintre profesorii din liceu credeți că a avut cea mai mare influență asupra dumneavoastră?*

(Nu am pus întrebarea în mod direct.) Îl admira pe P.P. Negulescu[5].

• *Cât de importantă a fost preocuparea dumneavoastră timpurie pentru Rudolf Steiner și antropozofie? Ați continuat să vă interesați de acest subiect?*

În urma dezamăgirii pe care i-au produs-o Édouard Schuré și teozofismul, l-a descoperit într-o zi pe Steiner și a fost impresionat de el. Era doctor în filosofie și mergea direct la izvoare. După o vreme și-a pierdut interesul pentru el.

• *Cel de-al doilea volum al autobiografiei?*

Trei capitole – 1937–1938, 1938–1940, 1940 (Londra) – sunt aproape încheiate. A lucrat la ele în vara aceasta, dar cea mai mare parte a lor a fost scrisă cu ceva timp în urmă. Vor fi dactilografiate în curând, iar apoi îmi vor fi trimise pentru a le traduce[6].

• *În 1938 există o întrerupere în publicațiile dumneavoastră din luna august până în luna noiembrie. E perioada când ați fost în lagăr, asemenea lui „Ștefan"? Care au fost împrejurările?*

Armand Călinescu îi vâna pe legionari. L-a arestat pe Codreanu și l-a întemnițat pe baza unor acuzații legate de lanțul de restaurante ieftine al Legiunii (toată lumea mânca acolo, inclusiv evrei). Eliade a fost arestat datorită asocierii lui cu Nae Ionescu. La 14 iulie i s-a cerut să vină la Prefectură pentru a da o declarație de dezicere. Dar asta ar fi implicat faptul că făcea parte din Mișcare, ceea ce nu era adevărat. Prin urmare, a fost trimis în lagăr, iar apoi în sanatoriul TBC, dat fiind că s-a crezut că avea tuberculoză. (Nu avea.) Așa s-a făcut că nu mai era în lagăr în momentul când legionarii au fost asasinați. Detenția a durat patru luni, din iulie până în noiembrie.

---

[5] Petre P. Negulescu (1872–1951) i-a fost profesor la universitate.

[6] A fost publicat postum, în anul 1988, în franceză și engleză. M. Eliade, *Autobiography*, vol. II, *1937–1960. Exile's Odyssey*, translated from the Romanian by M.L. Ricketts, The University of Chicago Press, Chicago–London, 1988.

https://biblioteca-digitala.ro

• *Cum ați ajuns să scrieți, în 1938, în „Vremea", neobișnuita serie de articole asupra politicii asiatice?*

[Întrebare raturată.]

• *Ați reluat cursurile la Universitatea din București după 1938?*

Nu. Alexandru Rosetti l-a ajutat să câștige bani din traduceri (Pearl Buck, *Înger luptător*), din articole, din editarea revistei *Zalmoxis*.

• *În ce împrejurări ați fost numit atașat cultural? La ce dată?*

Curând după moartea lui Nae Ionescu (două-trei luni). În aprilie 1940. Rosetti l-a convins pe rege să-l trimită, pe el și pe alți câțiva.

• *Cât ați stat la Londra?*

Până prin februarie 1941.

A avut noroc că a fost trimis în străinătate. Nu a fost legat de regimul legionar. Ar fi fost ministru al propagandei (cred). Cel numit în funcție, un arheolog[7], îi ținea locul pentru când s-ar fi întors.

Toate acestea vor fi discutate în cel de-al doilea volum al autobiografiei.

• *În ce împrejurări v-ați întors în anul 1942?*

După un interviu cu Salazar, avea un mesaj pentru mareșalul Antonescu cu privire la trupe, dar nu a reușit să i-l transmită direct. A rămas în București zece zile. A fost urmărit îndeaproape de Gestapo. Nu putea risca să încerce a-l vizita pe Mihail Sebastian, care era evreu.

A fost foarte norocos că nu s-a aflat în țară în timpul războiului. După 23 August 1944, dacă era acasă, ar fi fost condamnat la închisoare.

• *Jurnalul lui Mihail Sebastian („Toladot" și „Manuscriptum")?*[8]

Nu l-am discutat în mod direct. Totuși, câteva detalii relevante.

De două mii de ani ar putea fi publicat în franceză. Eliade l-a recitit recent la cererea lui Benu Sebastian, fratele lui Mihail, care se află la Paris. Nu și *Cum am devenit huligan*, deși îl are și pe acesta.

• *Articolele despre Legiune din anii 1937–1938?*

Când am pomenit că Mircea Handoca nu a listat, în mod intenționat, unele texte referitoare la Legiune[9], Eliade a părut surprins și a întrebat ce anume erau... Își

[7] Vladimir Dumitrescu (1902–1991), elev al lui Vasile Pârvan. Dar nu era numit în acea funcție și la acel minister.

[8] Fragmente din jurnalul lui Sebastian au fost publicate în revistele *Toladot* (Ierusalim, 1972) și *Manuscriptum* (București, 1976). Prima revistă le-a folosit pentru a susține acuzațiile de „fascism" și „antisemitism" aduse lui Eliade.

[9] M. Handoca, *Mircea Eliade. Contribuții biobibliografice*, Societatea Literară „Relief

https://biblioteca-digitala.ro

amintea textul despre Moța și Marin[10], dar nu și conținutul lui și m-a întrebat ce susținuse în el. A spus că și Iorga publicase atunci un articol laudativ[11].

Mai întâi a negat că ar fi scris ceva pentru *Buna vestire*. Apoi am pomenit articolul despre generalul Cantacuzino[12] și a spus că pe *acela* e posibil să-l fi scris. Dar a negat „De ce cred în biruința mișcării legionare"[13]. A spus că a *refuzat* să dea un răspuns, iar Mihail Polihroniade a scris unul în numele lui. Mai apoi, pentru că nu voia să-l pună în încurcătură pe prietenul lui, Eliade nu a negat că l-a scris sau nu l-a renegat. A spus că și-a notat în jurnal despre aceasta.

Pe Marin îl cunoscuse din vremea studenției. Era cu un an mai mare decât Eliade.

• *Constantin Noica și premiul Nobel?*

Ceea ce trebuia era o recomandare din partea Uniunii Scriitorilor din România. Eliade spune că acum le pare rău că nu l-au recomandat. Crede că încă l-ar putea recomanda.

Pasămite, le-a spus odată că nu se va întoarce în țară dacă nu-i republică unele dintre cărți. (Au *făcut-o*, dar totuși încă nu s-a întors!) Întoarcerea ar fi o aprobare tacită dată regimului, care ar face din ea capital politic.

În mod evident, Eliade continuă să spere la premiu, deși n-a spus-o. (Venise vorba despre această chestiune în discuția de seară cu Cohen.)

*

• Avocatul Constantin Lăzărescu[14] e căsătorit cu văduva lui Mihail Polihroniade[15]. Îl luase de soț prin 1944, dar apoi [comuniștii] l-au trimis în închisoare pentru aproape douăzeci de ani. Fusese avocatul prințesei [Ileana]. L-au acuzat că îngropase aur pe undeva. (O fi adevărat?)

• Eliade spune că Christinel nu are un frate care să fi murit în lagăr.

• Comuniștii care au luat puterea în 1947 i-au epurat pe liderii de mai înainte ai Partidului (grupul 1944), inclusiv pe Ana Pauker.

---

românesc", București, 1980.

[10] M. Eliade, „Ion Moța și Vasile Marin", *Vremea* (București), X, nr. 472, 24 ianuarie 1937, p. 3.

[11] N. Iorga, „Doi băieți viteji: Moța și Marin", *Neamul românesc* (București), 19 ianuarie 1937. Reluat de publicațiile legionare *Porunca vremii* (20 ianuarie 1937) și *Lumea nouă* (nr. 1, ianuarie 1937). Inclus în *Oameni care au fost*, vol. IV, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", București, 1939, pp. 200–201.

[12] M. Eliade, „Mitul generalului", *Buna vestire* (București), I, nr. 189, 14 octombrie 1937, p. 2.

[13] „Anchetele *Bunei vestiri*. «De ce cred în biruința Mișcării Legionare». Răspunsul d-lui Mircea Eliade", *ibidem*, nr. 244, 17 decembrie 1937, pp. 1–2.

[14] Constantin Lăzărescu (1906–198?).

[15] Mary Polihroniade, născută Cobb (1904–1984).

https://biblioteca-digitala.ro

• Horia Sima a fost un fanatic, un dement, un nebun, probabil un dezechilibrat. De ce a pornit revolte de stradă în ianuarie 1941? Dacă voia să-l răstoarne pe Antonescu, de ce nu s-a dus în biroul lui să-l aresteze? Avea o parte a ofițerilor armatei de partea lui. A fugit din țară, împreună cu alți legionari, în Germania. Dar, când României i s-a cerut să se alăture războiului împotriva Rusiei, Antonescu, drept condiție, l-a făcut pe Hitler să-i închidă pe legionari.

• Despre simbolismul și experiența religioase.

Aș vrea să fi putut înregistra exact cuvintele lui Eliade, dar a spus ceva în sensul că nu este mișcat de ritualul religios și nici nu are fiori mistici, de viziune sau altele asemenea, ci ceea ce îl stăpânește este descifrarea și *înțelegerea* (nu intelectuală, ci intuitivă) a simbolului religios – unul concret, precum o cruce ș.a. – sau a unui simbol într-un mit.

(A spus lucrurile acestea la prânz, în pizzerie.)

• Romanul *Maitreyi* nu va fi publicat în engleză deocamdată. „Adică, atât timp cât trăiesc eu", a spus. Vizita lui Maitreyi a fost o mare surpriză și neplăcere[16]. A comparat-o cu întâlnirea, la bătrânețe, dintre Goethe și o femeie[17], care a fost mai „poetică". (Cred că așa a spus.) A insistat destul de hotărât asupra acestui lucru. Maitreyi nu s-a comportat bine. Crede că n-a avut atât succes în viață pe cât ar fi vrut. Nu a citit *It Does Not Die*[18], dar Christinel a citit-o și nu i-a plăcut. Christinel l-a ajutat foarte mult cu prilejul vizitei lui Maitreyi[19].

• Somnul.

Eliade doarme acum un număr „normal" de ore și face așa – mai mult sau mai puțin – de prin 1948–1949, când, după ce prezentase *Traité d'histoire des religions* editorului, i s-a cerut să predea cartea într-o săptămână[20]. A lucrat zi și noapte timp de două sau trei zile până când a pierdut măsura timpului. Experiența a fost atât de traumatică încât nu a mai încercat niciodată să se lipsească de somn – a spus el (aproximativ). Când a văzut că nu poate câștiga timp privându-se de somn, a căutat alte căi, precum aceea de a nu mai citi ziarele.

---

[16] Maitreyi Devi (1914–1989) a vizitat Universitatea din Chicago în aprilie 1973.

[17] Charlotte Kestner, născută Buff (1753–1828).

[18] Maitraye Devi, *It Does Not Die. A Romance*, Writers' Workshop, Calcutta, 1976; reed. 1978. Publicat mai întâi în limba bengali, *Na hanyate*, Manīshā Granthālaya, Calcutta, 1974; ed. V, 1981.

[19] O altă notiță rezumă aceeași informație: „Despre vizita lui Maitreyi. A comparat-o în mod defavorabil cu un episod similar din viața lui Goethe (nu mi-e clar care). Romanul *Maitreyi* nu va fi publicat în engleză în cursul vieții *lui*. Nu a citit *It Does Not Die*, deși Christinel l-a citit. *Ei* nu i-a plăcut".

[20] La 10 decembrie 1947, Gustave Payot i-a cerut să predea manuscrisul până la data de 15 ianuarie 1948. Eliade l-a încheiat la 24 ianuarie. Probabil e vorba de această ultimă perioadă de prelungire. În luna aprilie lucrează din nou la carte, scriind capitolul final. A ieșit de sub tipar la 18 ianuarie 1949.

https://biblioteca-digitala.ro

• Alcoolul.

Christinel supraveghează atent ce servește Eliade, reamintindu-i ceea ce poate sau nu poate bea. El spune că nu poate să bea mai mult de un martini, că după al doilea adoarme.

• Tratamentul pentru artrită pe care l-a primit a fost injecții cu aur: a primit un gram. N-a avut dureri pentru un timp, dar acum mâna i se inflamează după ce o folosește puțin (scriind). Doctorul i-a recomandat să scrie o jumătate de oră, iar apoi să se odihnească, dar nu poate scrie în *acest* fel. Acum scrie într-un soi de cifru. Nu poate dicta.

• Christinel m-a întrebat despre sora ei vitregă și soțul acesteia. Spune că de-abia și-o mai amintește pe Didica[21], dat fiind că a plecat din România în 1947. Își amintește cu căldură de mama ei vitregă. Cristina și Dorin se pare că au cerut ajutor ca să emigreze. Christinel m-a întrebat dacă mi s-au părut simpatici când i-am întâlnit. Credea că Didica și soțul ei se despărțiseră.

• De ce Eliade nu s-a întors niciodată în România.

Mama lui, care a trăit până pe la 90 de ani, l-a îndemnat mereu – când vorbeau la telefon – să *nu* se întoarcă. Oficialitățile l-au invitat să revină în țară. Ar fi avut o întrevedere cu Ceaușescu ș.a.m.d.; o vizită privată ar fi fost imposibilă. Conducerea ar fi exploatat vizita în avantajul ei. În mod inevitabil, Eliade ar fi trebuit să spună ceva politicos pentru ceea ce s-a făcut pentru el etc. etc. Apoi, când se va fi întors la Paris și în Statele Unite, prietenii s-ar fi uitat la el ca la un trădător.

• Doctorul lui Eliade pentru ultimii opt ani este un evreu care, la îndemnul lui, a început să-și studieze propria religie, despre care nu știuse niciodată prea multe lucruri. A învățat ebraica, frecventează sinagoga și e foarte fericit de „redescoperirea" pe care a făcut-o[22].

(Eu înțelesesem că Alexandru Ronnett[23] era doctorul lui și poate că *a fost* la un moment dat.)

---

[21] Lucia Cotescu, una dintre fiicele tatălui lui Christinel cu cea de-a doua soție. A lucrat la Biblioteca Academiei Române, unde Ricketts și-a petrecut cea mai mare parte a timpului în cursul călătoriei sale de cercetare în România. Mai târziu va emigra în Suedia. Fiica ei și soțul acesteia au emigrat de asemenea și s-au stabilit la Oslo.

[22] Profesorul Louis Cohen (1928–2018), cardiolog, mai întâi la Billings Hospital, iar apoi la Mitchell Hospital, amândouă aparținând sistemului medical al Universității din Chicago. Era doctorul personal al lui Edward H. Levi, președintele universității. A devenit doctorul lui Eliade în martie 1971, când acesta a avut o criză de pericardită, la Albion, MI, iar Levi l-a trimis acolo pentru a-l îngriji.

[23] Alexandru E. Ronnett (1920–2001), exilat politic și dentist al lui Eliade.

https://biblioteca-digitala.ro

• Itinerarul estival.

După ce au stat la Paris, Eliazii s-au dus în Provence împreună cu dna Alexandra Bellow[24]. Au fost apoi în Italia pentru zece zile. Eliade l-a întâlnit pe Giuseppe Tucci în reşedinţa sa montană, 160 de kilometri la nord de Roma. Îşi rupsese un picior şi era nefericit că nu se poate deplasa. Şi-a petrecut o mare parte din viaţă în Himalaya. Apoi au plecat la Amsterdam, la Sorin Alexandrescu. S-au întors cu toţii la Paris. (În această perioadă, dna Handoca şi mătuşa ei[25] au stat pentru o vreme în apartamentul lor. Nu s-au întâlnit, dar au vorbit la telefon.)

• Despre droguri.

Cohen spune că a consumat pe larg droguri, în special marihuana. Dar acum n-o mai face. N-ar lua LSD niciodată. Lui Mircea Eliade i s-a oferit de către un iezuit, la un banchet. N-a încercat. (Nu mi-e clar dacă a încercat *vreodată* sau nu.) Christinel a încercat o dată dar nu i-a plăcut. A fumat doar o ţigară.

• Recenziile autobiografiei[26].

Lui Eliade nu i-a plăcut recenzia din *Time*[27], singura de până acum. (Cohen credea că a apărut una în *Newsweek* săptămâna aceasta.)[28] Cohen scrie o recenzie pentru *Commonweal*[29]. Trebuia să primească un exemplar de semnal, în şpalturi, şi urma să-l recenzeze pentru *New York Times*. Când l-a primit, a telefonat la *Times*, dar i s-a spus că tocmai au dat recenzia unui „tip academic"[30].

• S-a arătat plăcut impresionat după lectura celor două articole consacrate lui pe care i le-am adus (despre Criterion şi despre Iorga)[31]. A fost impresionat cu precădere de cercetarea asupra Criterionului.

• Saul Bellow a fost „discutat" seara, cu Cohen şi Huntley. Christinel o place foarte mult pe Alexandra, soţia lui româncă. E o matematiciană de renume mondial.

---

[24] Alexandra Bagdasar (n. 1935), soţia lui Saul Bellow.

[25] Maria Handoca (1934–2004) şi Claire-Suzanne Popescu, născută Labin (1904–1993), profesoară de latină la liceu, care însă era mătuşa lui Mircea Handoca.

[26] M. Eliade, *Autobiography*, vol. I. *Journey East, Journey West, 1907–1937*, translated from the Romanian by M.L. Ricketts, Harper & Row, San Francisco, 1981.

[27] Mayo Mohs, „I, Prodigy", *Time* (New York), no. 118, 26 October 1981, p. 91.

[28] Nu e cunoscută. Poate cea din *Quill & Quire* (Toronto), no. 47, November 198, dacă numărul ieşise deja.

[29] Arthur A. Cohen, „The Seriousness of Life", *Commonweal* (New York), CIX, no. 6, March 1982, p. 188.

[30] Robert S. Ellwood, „A Scholar of Vision", *New York Times Book Review* (New York), 22 November 1981, pp. 12, 40–41.

[31] M.L. Ricketts, „Criterion", în Hans-Peter Duerr (ed.), *Die Mitte der Welt. Aufsätze zu Mircea Eliade*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1984, pp. 193–215; „Mircea Eliade and Nicolae Iorga", *Cahiers roumains d'études litteraires* (Bucureşti), XII, nr. 3, 1984, pp. 132–143.

https://biblioteca-digitala.ro

Cohen spune că a publicat primele romane ale lui Bellow, dar acum nu-l poate face defel să-l ajute pe *el* cu cărțile *lui*.

Cohen a vorbit de asemenea îndelung despre Anne Fremantle[32].

Thomas J.J. Altizer[33] a fost și el discutat. O viață nefericită. Voise pe vremuri să se călugărească, dar episcopul l-a refuzat. Acum e la a treia căsătorie. Mirare că a scris o teză doctorală despre Jung. La un moment dat, nu putea citi nimic decât Nietzsche timp de doi ani. Ultima lui carte este „pretențioasă, anostă", după părerea lui Cohen. A trebuit să parcurgă jumătate din ea frunzărind-o. Eliade n-a mai avut răbdare s-o termine, deși e destul de scurtă[34].

• Eliade s-a interesat de ceea ce am văzut când am vizitat bisericile [românești] în Vinerea Mare și în ziua de Paște. A fost surprins să audă că erau ticsite de oameni. El știe că tinerii sunt descurajați să frecventeze biserica.

• A acceptat conducerea comitetului de protest împotriva închiderii părintelui Calciu[35] pentru că a vrut să facă ceva, însă ceea ce a putut face e puțin. Știe că, din această cauză, periodicele din România au încetat brusc să publice articole despre el... pentru un scurt timp.

• Comentariu despre atitudinea statului român față de scrierile legionare – *astăzi*:

Atitudinea sensibilă arată că statul încă *se teme* oarecum de aceste idei mai mult decât de orice altă ideologie.

• Eliade a terminat prima parte a celui de-al treilea volum al *Istoriei credințelor și ideilor religioase* și lucrează la cea de-a doua.[36] Cred că a spus că alți câțiva oameni vor contribui la ea.

---

[32] Anne Fremantle (1909–2002), jurnalistă, scriitoare și poetă anglo-americană. După război, în Statele Unite, s-a convertit la catolicism și a scris multe cărți religioase.

[33] Thomas J.J. Altizer (1927–2018), teolog american și cercetător în domeniul studiilor religioase. A studiat la Universitatea din Chicago în aceeași perioadă cu Cohen și Huntley. În acel moment – și până la pensionare – era profesor de studii religioase la Stony Brook University.

[34] Thomas J.J. Altizer, *Total Presence: the Language of Jesus and the Language of Today*, Seabury Press, New York, 1980, viii+108 pp.

[35] Gheorghe Calciu-Dumitreasa (1925–2006) fusese arestat în 1979 și condamnat la zece ani de închisoare. Va fi eliberat în august 1984.

[36] M. Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. III. *De Mahomet á l'âge des réformes*, Payot, Paris, 1983. Volumul III (B) – sau IV – nu se va mai materializa în forma gândită de Eliade.

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea, editează o enciclopedie a religiei[37]. A acceptat să facă acest lucru pentru a asigura aplicarea unei bune metodologii.

Plănuieşte să predea încă un an la Chicago ca să aibă timp să finalizeze *Istoria*. Biblioteca oferă bune facilităţi. (Am ratat să-l întreb ce va face *apoi*.)

II.
Chicago, 11 mai 1983

Însemnări făcute în avion, după vizită.

Am avut o conversaţie cu Mircea Eliade, în biroul său din Chicago, a doua zi după conferinţa de istorie a religiilor organizată în cinstea pensionării lui[38]. Luasem înainte masa, împreună, la Quadrangle Club.

Mai întâi mi-a dat voie să-mi aleg câteva cărţi (câte doream) dintr-o mare grămadă aflată în biblioteca lui. Cu precădere cărţi şi reviste româneşti.

Am vorbit de la ora 12 până la ora 1 în Quadrangle Club şi de la 1.30 la 2.30 în biroul său. Ca de obicei, aducea mereu discuţia asupra publicaţiilor recente sau în curs de apariţie.

Pare să primească foarte puţine scrisori direct din România. Oamenii îi trimit lucruri prin străinii care vizitează ţara. Dar recent i-au ajuns veşti de la Handoca, împreună cu două sau trei articole (din revista *Vatra*).

Ambasadorul României i-a telefonat la 11 martie pentru a-i transmite urări de ziua lui. A primit peste o sută de telegrame din România cu ocazia celei de-a şaptezeci şi cincea aniversări.

[Întrebări pregătite în prealabil]

• *„Scrisorile către un provincial"*[39] *au fost destinate unor persoane reale care v-au scris sau unor cititori imaginari, „tipici"?*

Nu unor persoane reale. Mihail Sebastian a scris şi el sub acest titlu (lucru pe care-l ştiam).

---

[37] M. Eliade (ed. in chief), *The Encyclopedia of Religion*, vol. 1–16, Macmillan, New York, 1987.

[38] Conferinţă ţinută în zilele de 9 şi 10 mai 1983. Comunicările au fost publicate în Joseph M. Kitagawa (ed.), *The History of Religions. Retrospect and Prospect*, Macmillan, New York, 1985.

[39] Serie de articole în ziarul *Cuvântul*. Primele şapte au apărut în mod regulat între decembrie 1927 şi februarie 1928, iar încă două în august 1928 şi martie 1929. Alte cinci au fost publicate după întoarcerea din India, între noiembrie 1932 şi decembrie 1933 (iar mai apoi incluse în volumul *Oceanografie*).

https://biblioteca-digitala.ro

• *A fost Nietzsche o sursă de inspirație importantă în tinerețea dumneavoastră?*

Nu, deloc. Am făcut greșeala de a citi mai întâi *Așa grăit-a Zarathustra* și am fost dezamăgit. Maniera ei pretențioasă mi-a provocat o reacție de respingere.

Mulți spun că am fost influențat de André Gide. Știam foarte puțin despre Gide în primii ani (adică înainte de, aproximativ, 1935). Existau, desigur, similitudini: preocuparea pentru autenticitate, experiența, romanele jurnalistice..., dar acesta era stilul tinerei generații din acea vreme.

• *Vedeți o continuitate între „autenticitate" și preocuparea ulterioară pentru hermeneutică, aceea de a căuta înțelesuri în datele lumii concrete?*

(Răspuns neclar.)

• *Ce profesie vă gândeați să îmbrățișați la întoarcerea din India atunci când* ați plecat *din România?*

Speram ca Universitatea din București să înființeze o Catedră de filosofie orientală, sau de sanscrită, sau chiar de religii comparate, la care aș fi fost numit. Dar P.P. Negulescu a considerat că alte catedre aveau prioritate.

• *De ce nu v-ați întors niciodată în India?*

La început n-am avut nicio posibilitate de-a o face. Mai apoi, imediat după război, am vrut să o fac, dar mi s-a spus că țara e în frământare. Când am primit invitație, mai târziu, nu m-am dus pentru că lucrurile se schimbaseră atât de mult încât aș fi fost dezamăgit.

• *Nu v-ați simțit în vreun fel străin de mediul înconjurător de când ați părăsit România?* [Întrebare raturată.]

• *Acest lucru nu a dus la ezitarea de a scrie – din 1945 încoace – articole „personale", așa cum scriați în România?*

[Întrebare raturată.]

• *Când ați confecționat termenul „hierofanie"? (*Dumneavoastră *l-ați creat?)*

Nu-și mai amintește când, dar s-a întâmplat în România, la Universitate, în cursurile pe care se întemeiază *Tratatul de istorie a religiilor*. „Hierofanie" și „kratofanie" sunt mai puțin specifice, mai puțin personale decât „epifanie".

• *Cum vă scrieți povestirile? Sunt în întregime „inspirate"?*

Pe de-a-ntregul inspirate. Nu-mi dau seama să existe vreo intenție conștientă sau vreo planificare. Când îmi vine o idee, fac câteva însemnări și încep să scriu cât de repede pot. *Nu* știu sfârșitul atunci când încep, doar câteva episoade. N-am știut cum avea să iasă *Noaptea de Sânziene*. Din câte pot să-mi dau seama, e ceva neintenționat.

https://biblioteca-digitala.ro

Eliade regretă că s-a învoit cu Westminster Press să publice doar două povestiri în volum[40]. Ar fi trebuit o întreagă colecție.

• *Cât de îndeaproape vă identificați cu diversele personaje ale dumneavoastră? Putem considera că măcar unul dintre personaje în fiecare povestire vorbește pentru* dumneavoastră*?*

Eliade nu se identifică pe de-a-ntregul cu niciun personaj.

Când l-am întrebat [să confirme] dacă nu este adevărat că, uneori, un personaj vorbește în numele lui, a fost de acord: „Da, desigur". (Așadar, Adriana Berger merge prea departe în dizertația ei)[41].

• *Ce părere aveți despre teza Adrianei Berger privitoare la cele trei nivele de interpretare (profan, mitic, mistic/cabalistic)? E just să le considerăm inspirate de îndrăgostiții medievali și de* parlar cruz *întrebuințat de Fedeli d'amore? Sau de tantrism?*

Eliade a spus că i-a citit dizertația, dar i se pare că nu e suficient de aplicată scrierilor lui. Sare mereu, pe neașteptate, la chestiuni tangențiale. De fapt, nu avea multe de spus despre ea, dar era clar că nu-i prea plăcuse. Unele secțiuni le-a găsit interesante, dar, din câte mi-am putut da seama, pe cele mai multe *nu*.

• *Despre „Podul"*[42]*. La p. 521 (cf. p. 520), naratorul îi spune lui Onofrei că nu l-a înțeles, dar asta nu prea are sens. Aveați intenția ca naratorul să spună ceva la sfârșitul primului paragraf, la p. 519? (Ultima lui intervenție se termină la capătul paginii 514. Nu trebuia să spună ceva despre o vie?)*

[Întrebare raturată.]

• *Ați acordat o semnificație specială numărului 19 în nuvela „Nouăsprezece trandafiri"?*[43].

Nu.

• *Numele personajelor dumneavoastră sunt simbolice?*

Nu, de regulă nu. Sunt alese, de obicei, pentru felul în care *sună*. Scopul e de-a alege ceva care să nu fie prea *comun*, dar nici prea ciudat.

---

[40] M. Eliade, *Tales of the Sacred and the Supernatural*, Westminster Press, Philadelphia, 1981. Cuprinde „Les Trois Grâces" (tradusă de M.L. Ricketts) și „With the Gypsy Girls" (tradusă de William Ames Coates).

[41] A. Berger, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de fiction de Mircea Eliade*, thèse de Doctorat IIIème cycle ès Lettres et Sciences Humaines présentée devant l'Université de Paris-Sorbonne, sous la direction de Monsieur le Professeur Pierre Brunel, 1983.

[42] Povestire publicată în revista *Ființa românească* (Paris), nr. 4, 1966, pp. 71–94, și inclusă în volumele *La Țigănci și alte povestiri*, București, Editura pentru Literatură, 1969 și *În curte la Dionis*, București, Editura Cartea Românească, 1981.

[43] M. Eliade, *Nouăsprezece trandafiri*, Ethos (Paris), 1980.

https://biblioteca-digitala.ro

• *Dat fiind că „Fragments d'un journal"[44] reprezintă o selecție și o reducere drastice a textului integral al jurnalului, ce intenționați să se facă în cele din urmă cu caietele? Ce se va face cu „Jurnalul secret?"*

Universitatea i-a cerut să microfilmeze caietele. (Toate, începând din 1940, se află în sertarul biroului său din Meadville Lombard Theological School.) Nu a făcut-o încă. La patru sau cinci ani după moartea lui vor putea fi citite și publicate (dacă se dorește, dar o mare parte a cuprinsului lor e neinteresantă).

A început *Jurnalul secret* după ce s-a apucat să publice extrase din caiete, deoarece se temea că jurnalul obișnuit va fi afectat în mod inconștient de senzația că va fi citit într-o zi.

• *Ce părere aveți despre teza lui Sergiu Al-George conform căreia ați fi făcut un fel de compromis în privința principiului fundamental al dumneavoastră atunci când ați introdus dialectica durkheimiană a sacrului și profanului (ca Real versus Nonreal), dat fiind că dicotomia sacru–profan nu concordă cu* coincidentia oppositorium?[45]

(N-am putut scoate prea mult de la el în această privință.)

Înainte de-a ajunge la Paris *nu* a dat mare atenție școlii sociologice franceze[46].

• *Ce spune critica franceză despre nuvelele dumneavoastră? (N-am văzut nimic din ea.)*

Unii critici sunt entuziaști.

• *Pentru ce public scrieți astăzi? Românii* din România*? Pentru azi sau pentru viitor?*

În mod conștient, pentru niciunul.

• *Scrieți pentru românii din România?*

Da[47].

• *Scrieți înadins în așa fel ca să fie acceptabil pentru cenzura din România?*

Nu.

• *Scrieți pentru viitor?*

(Cred că a fost de acord.)

---

[44] M. Eliade, *Fragments d'un journal*, vol. I–III, Paris, Editura Gallimard, 1973, 1981, 1991.

[45] S. Al-George, „India în destinul cultural al lui Mircea Eliade", în idem, *Arhaic și universal. India în conștiința culturală românească*, București, Eminescu, 1981. A fost tradus, parțial, de M.L. Ricketts. "India in the Cultural Destiny of Mircea Eliade", *The Mankind Quarterly* (Washington DC), XXV, no. 1–2, Fall-Winter 1984, pp. 115–135.

[46] În creion, raturat: „Un răspuns evaziv".

[47] În creion, raturat: „Probabil".

https://biblioteca-digitala.ro

*

• Raffaele Pettazzoni este marele meu model, nu prin *cum* lucra, ci prin *ce* făcea: cercetarea tuturor tipurilor de religii, căutând sensul fenomenelor.

José Ortega y Gasset mi-a fost un model prin aceea că era deopotrivă jurnalist şi profesor.

• Eliade s-a arătat preocupat de articolele „antisemite" pe care se presupune că le-ar fi scris. (Să-i trimit o listă.)

Articolul din *Buna vestire* nu-i al lui. Era o revistă cuzistă[48].

Fratele lui Mihail Sebastian, Benu, i-a spus, la Paris, că Jurnalul lui Sebastian a fost trimis din România mai întâi la Ierusalim înainte de a-i fi remis. Acolo cineva l-a microfilmat sau l-a xerocopiat.

Eliade a spus că propriile-i jurnale antebelice îi fuseseră încredinţate lui Nicolae Herescu, care le-a îngropat undeva atunci când Bucureştiul era bombardat.

• Despre „Un om mare".[49] I-am spus că mie nu mi se pare că există „groază" (*horror*) în ea, deşi sunt unii care cred astfel.

A fost de acord. A spus că, după o altă interpretare care a fost propusă, eroul reprezintă geniul a cărui minte creşte şi îl face incapabil să mai comunice cu oamenii obişnuiţi.

• Mi-a vorbit despre articolul publicat în *Le monde* cu câteva luni în urmă: cel al reporterului francez care a mers la Bucureşti şi l-a întâlnit pe Ceauşescu. Întrebat despre atitudinea [conducerii] faţă de scriitorii români din străinătate, acesta a scos din raft un exemplar al primului volum al *Istoriei credinţelor şi ideilor religioase*.[50]

• Cezar Baltag, traducătorul cărţii, spune că al doilea volum e gata. I-a cerut lui Eliade să facă corecturile, dar acesta nu i le-a trimis pentru că, a spus: *Ştiu* că nu va fi publicat. (Adică, nu în curând.)[51]

• Face din nou injecţii cu aur pentru artrită. Poartă feşe elastice peste încheieturi atunci când ştie că va da mâna cu alţii (precum la conferinţă) şi atunci când scrie. (N-a stăruit deloc asupra afecţiunilor lui.)

---

[48] V. nota 13. Nu era cuzistă, ci legionară.

[49] Povestire publicată în revista *Luceafărul* (Paris), I, nr. 1, 1948, pp. 21–29, şi inclusă în volumul *Nuvele*, Madrid, Destin, 1963. (A fost reluată în antologiile *La Ţigănci şi alte povestiri* şi *În curte la Dionis*; v. nota 42.)

[50] M. Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, vol. I, traducere de Cezar Baltag, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981.

[51] Va apărea în 1986.

https://biblioteca-digitala.ro

• Vrea să vin la anul, când voi fi liber, pentru o săptămână (probabil în timpul vacanței din luna martie), pe cheltuiala lui, ca să-i fac ordine în manuscrise și cărți și să le pun de-o parte pe cele de care urmează să se debaraseze. Hârtiile au nevoie de o triere serioasă!!

• La anul se va întoarce în Europa pentru aproximativ șase luni. În luna octombrie va primi un important premiu în Italia. După aceea va reveni imediat în SUA.

A fost invitat în Germania pentru la anul, dar nu poate merge.

• Proiecte: să termine volumul III (B) al *Istoriei credințelor și ideilor religioase*, volumul II al autobiografiei și munca la *The Encyclopedia of Religion*.

• M-a întrebat dacă, pe lângă „Trickster", mai am vreun alt subiect de interes despre care aș putea scrie [pentru *The Encyclopedia of Religion*]. I-am sugerat „Unification Church".

• Mi-a dat hârtiile de la Handoca și „La umbra unui crin"[52].

• Luni seara (9 mai) am fost invitat în apartamentul lui Eliade împreună cu cincisprezece-douăzeci de persoane, printre care și Sorin Alexandrescu. Am avut o bună conversație cu el. Vrea să colaborez la noua lui revistă, *International Journal of Romanian Studies*.

La „recepție" am făcut, de asemenea, cunoștință cu Diane Apostolos-Cappadona[53]. Ea și Alf Hiltebeitel[54] (care predau împreună la George Washington University) vor fi traducătorii celui de-al treilea volum al *Istoriei credințelor și ideilor religioase*[55]. (Eliade le-a dat atunci șpalturile.) Predă de cinci ani, iar în câteva săptămâni va finaliza examenele doctorale la Georgetown / George Washington University. Apoi va merge în Grecia pentru o lună. (E greco-americană. Căsătorită. Ortodoxă.) Vrea să pregătească, pentru Seabury Press, un volum cuprinzând articolele lui Eliade despre religie și artă/teatru[56]. Are o carte în curs de apariție[57].

---

[52] Povestire ce va fi publicată în revista *Ethos* (Paris), nr. 5, 1984, pp. 74–91.

[53] Diane Apostolos-Cappadona (n. 1948) a studiat la George Washington University, iar apoi a lucrat acolo ca redactor asistent din 1970 până în 1973. Începând din anul 1978 preda cursuri despre religie și artă la Georgetown University. Și-a trecut doctoratul la George Washington University în 1988.

[54] Alfred John Hiltebeitel (n. 1942) a studiat cu Mircea Eliade la Universitatea din Chicago. Din 1968 era profesor de studii religioase la George Washington University.

[55] M. Eliade, *A History of Religious Ideas*, vol. III. *From Muhammad to the Age of Reforms*, translated from the French by Alf Hiltebeitel and Diane Apostolos-Cappadona, University of Chicago Press, Chicago–London, 1985.

[56] M. Eliade, *Symbolism, the Sacred, and the Arts*, ed. by D. Apostolos-Cappadona, Crossroad, New York, 1985.

[57] D. Apostolos-Cappadona, *The Sacred Play of Children*, Seabury Press, New York, 1983.

https://biblioteca-digitala.ro

III.
Chicago, 5–7 martie 1984

Cină, 5 martie 1984

O întâlnesc pe Adriana Berger[58]. Tatăl ei a fost bogat (o mai fi încă?) şi un fel de playboy. A stat în închisoare unsprezece ani, între 1959 şi 1970. Ea şi mama ei au plecat în Israel în 1970. Şi-a întâlnit tatăl acolo, în 1972, dar nu i-a plăcut de el, deşi a încercat totuşi să fie drăguţă. A plecat mai apoi în Canada. În 1980 i-a scris, de la Paris, ca să-i ceară bani şi a primit răspuns abia după un an. I-a scris de Crăciun (în 1982 sau 1983?) şi n-a primit niciun răspuns. Atât el cât şi mama ei au 64 de ani. Cu mama păstrează o legătură strânsă; e unicul copil.

Eliade a adus vorba despre chestiunea colecţionării de timbre. A devenit interesat de ele prin 1962–1963, când era deprimat din cauza artritei (cred). A descoperit că timbrele îi luau mintea de la necazuri. Îi plac timbrele asiatice *frumoase*, colorate. Nu-i pasă de valoarea lor. Depresia a durat vreo trei luni, dar a continuat şi după aceea să fie interesat de timbre.

Discuţie despre „duşmanii din Israel". Adriana a găsit o scrisoare de la Burton Feldman[59] care-l avertiza în privinţa lor (cred). A fost surprinsă să descopere că Th. Lavi e aceeaşi persoană cu Theodor Löwenstein[60]. (Feldman folosea acest nume.)

Eliade ne-a vorbit despre problemele cu cartea lui Sebastian din 1934[61]. Nae Ionescu crezuse că a pierdut favorurile regelui Carol II din cauza amantei sale evreice. A scris, cu mare întârziere, infama prefaţă. Sebastian i-a arătat manuscrisul lui Eliade, iar acesta a considerat că ar trebui s-o refuze, dar Sebastian a spus că nu poate. După ce a fost publicată, Eliade şi-a scris articolul şi a fost atacat din amândouă părţile – aşa cum a fost şi Sebastian. Gheorghe Racoveanu, el şi Nae Ionescu erau foarte apropiaţi. Racoveanu a crezut că îl atacă pe Nae şi a scris

[58] Adriana Berger (1953–2008) a făcut un doctorat în literatură cu o teză despre Mircea Eliade (v. nota 41) şi era în căutarea unui post academic în Statele Unite. Eliade i-a oferit o slujbă temporară ca asistent personal, de la 10 ianuarie până la 10 aprilie 1984. Ricketts coresponda cu ea din anul 1981.

[59] Burton Edward Feldman (1926–2003) şi-a trecut doctoratul în literatură engleză în 1965, la Universitatea din Chicago. În timpul anilor petrecuţi acolo a urmat şi cursurile lui Eliade şi s-a apropiat mult de el. Apoi a predat literatura engleză la Universitatea din Denver până în anul 1998.

[60] Theodor Löwenstein (1905–1983), profesor de liceu, publicist şi lider sionist. Şi-a schimbat numele după emigrarea în Israel, în anul 1957. Acolo a lucrat la Institutul Yad Vashem şi a întemeiat un Centru pentru studierea evreilor din România, în a cărui revistă l-a acuzat – anonim – pe Eliade de fascism şi antisemitism (v. nota 8).

[61] M. Sebastian, *De două mii de ani*, Bucureşti, Editura Naţională Ciornei, 1934; reed. Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1946.

https://biblioteca-digitala.ro

împotrivă-i. (A explicat ce gândeau extremiștii de dreapta și de stânga despre Sebastian și de ce îl acuzau, dar n-am prea înțeles.)

Eliade spune că le-a sugerat editorilor din Paris să publice *De două mii de ani*, însă aceștia nu voiau o *singură* carte de la un autor[62].

(În birou, mai devreme, a pomenit din nou despre articolele pretins antisemite pe care se presupune că le-ar fi scris.)

Adriana a copt pentru mine o pâine mare, rotundă și a adus sare – la cererea lui Eliade, se pare – pentru a mă întâmpina într-un mod ceremonial (ca peste tot în Europa).

Eliade face tratamente cu aur, iar după aceea se simte rău (rinichii etc.). Christinel tocmai a avut cea de-a doua operație de hernie. Se simte bine. Speră că va fi externată în data de 9 (sau 10).

Adriana a realizat deja mult: aranjarea și catalogarea corespondenței „maestrului". Va fi găzduită în Special Collections ale bibliotecii Regenstein. Eliade spune că, de când a venit ea, nu a putut face nimic *creativ*. (Dar citește articole pentru *The Encyclopedia of Religion*.) A scris autobiografia până la căsătoria lui, în anul 1950, însă Christinel nu a putut încă s-o dactilografieze din cauza herniei.

„La umbra unui crin" a fost montată ca *piesă de teatru* în Franța.

6 martie 1984

Când l-am întâlnit pe Mircea Eliade, pe la 12.30 (merge la birou, zilnic, în jurul orei 12), era foarte supărat, așa cum nu-l văzusem niciodată. E exasperat de Adriana. Nu se aștepta să facă atât de mult, să „perturbe" atâtea lucruri. Până a venit ea, avansa bine cu autobiografia. După aceea n-a mai putut face nimic. Nu poate *găsi* nimic acum după ce a rearanjat totul. De asemenea, îi tot cere sfatul despre ce să facă cu una sau cu alta. A dus lucruri la biblioteca Regenstein prea devreme (așa cred că a spus). Atunci când va fi gata să lase apartamentul și biroul se vor putea duce, dar acum nu poate lucra. Și-a cam pierdut speranța că va scrie cele trei capitole plănuite pentru *Istoria credințelor și ideilor religioase*[63]. Dar nici nu le-a repartizat încă altora. E foarte deprimat din cauza asta. Nu se „simte bine", un fel de „cădere nervoasă". Spune că Adriana trebuie să plece la sfârșitul lunii. (O plătește cu 880 de dolari pe lună și s-au înțeles pentru trei luni.) Nu pare să o vrea în timpul ședерii lui la Paris și nu plănuiește să se folosească de ajutorul ei acolo, la vară, după cum crede ea.

• Constantin Noica. L-a întâlnit la Paris vara trecută. E sănătos tun. Fosta lui soție și copiii trăiesc în Anglia. Au divorțat prin 1954–1955. Ea s-a întors în patria ei și s-a recăsătorit. S-a recăsătorit și el.

[62] E vorba de Editura Gallimard. La 26 octombrie 1981, redactorul Yannick Guillou i-a răspuns că, în acel moment, nu o pot publica.

[63] Ultimul volum – III (B) sau IV – care nu a mai fost finalizat.

https://biblioteca-digitala.ro

• Adrian Marino. Vine și pleacă în deplină libertate. Arestarea și închiderea lui s-au petrecut la începutul regimului comunist.

• Sora Corina[64]. Acum poate să plece din România în fiecare an. Într-o recentă convorbire telefonică i-a spus că a primit traducerea bulgară a uneia dintre cărțile lui. (Care?) De asemenea, o nouă traducere maghiară.

• Larry Sullivan[65] va fi numit la Chicago, iar Kitagawa[66] se retrage anul acesta.

• Când l-am pomenit pe Sergiu Al-George, a fost de acord că era un om bun. „Dar a căutat-o pe Maitreyi..."

• Eliade n-a spus nimic cu privire la povestea Adrianei despre Maitreyi, deși avea o bună ocazie de-a o face.

• Jurnalul va fi microfilmat de către bibliotecă. (Dar când?) E ideea lui Eliade. Va fi accesibil după ce el și Christinel „nu vor mai fi aici" (în viață). „Nimic secret", doar că a publicat tot ceea ce crede că merită publicat.

• Eliade face săptămânal tratamente cu aur. De curând au fost reduse: o dată la două săptămâni. Are puține dureri, cu excepția încheieturilor. (În cea mai mare parte a timpului le ține înfășurate în „bandaje" speciale, la fel ca anul trecut.)

• Mi-a arătat biblioteca de acasă. Multe rafturi cuprinzând doar cărțile *lui* și cele despre el, în multe limbi. Spunea că intenționează să aducă un bibliograf de la biblioteca Regenstein pentru a cataloga toate edițiile.

• Rutina zilnică. Ia micul dejun pe la ora 9: fructe, cereale, cafea (o ceașcă mică, singura din zi). Nu ia prânzul. Merge la birou pe la ora 12. Pe la 5 servește brânză de vacă ș.a. Principala masă a zilei e la ora 9 seara, dar nu mănâncă mult. Bea un pahar de alcool (împreună cu soția). Citește până târziu. La miezul nopții, o mică gustare (*snack*).

[64] Corina Alexandrescu (1913–1989).

[65] Lawrence E. Sullivan (n. 1949) și-a făcut doctoratul în istoria religiilor la Universitatea din Chicago, sub îndrumarea lui Eliade.

[66] Joseph Mitsuo Kitagawa (1915–1992), savant nipono-american, profesor la Universitatea din Chicago din 1951 până în 1984 și decan al Divinity School din 1970 până în 1980.

https://biblioteca-digitala.ro

[Întrebări pregătite în prealabil]

• *În revista „Vremea" din 1938, în lunile mai și iunie, ați scris o serie de opt articole destul de lungi despre „politica curentă" („current affairs") din Orientul Îndepărtat. Sunt foarte diferite de celelalte articole ale dumneavoastră. Ce v-a determinat să le scrieți?*

Tocmai începusem să primesc *Pacific Affairs* și, de asemenea, *Asiatica* (de la Tucci), iar dat fiind că alții n-aveau acces la ele, am vrut să comunic acele chestiuni publicului.

• *În fragmentul din „Gaudeamus"*[67] *care a fost publicat – „Furtună la schit"*[68] *– există o conversație cu „prietenul nou", care lipsește din textul integral al romanului. De ce?*

Nu-și mai amintește de această bucată.

• *Cât de apropiate sunt ideile religioase exprimate acolo de cele pe care le profesați astăzi?*

[Întrebare raturată.]

• *Despre „Romanul adolescentului miop"*[69]*. Există două versiuni ale relatării despre lectura unei cărți a lui Ionel Teodoreanu*[70]*: una în manuscrisul dactilografiat al „Romanului adolescentului miop" și alta, datând din 1922–1923, în „România literară" din 1982 (publicată de Noica).*[71] *Aceasta din urmă reprezintă o versiune anterioară [celei din textul integral al romanului]? De asemenea, se face aici referire la un roman intitulat „Romanul unui om sucit". Un capitol al lui, publicat în anul 1925 în revista „Vlăstarul", se intitulează „Scrisoare din tabără"*[72] *și e dedicat taberei cercetășești de lângă Sibiu. Ce vă amintiți despre acest roman? Ce legătură există între el și „Romanul adolescentului miop"?*

Nu-și mai amintește că intenționase odată să-l intituleze *Romanul unui om sucit*.

---

[67] Romanul va fi publicat, integral, abia în anul 1986, în *Revista de istorie și teorie literară*, dar Ricketts primise de la Mircea Handoca dactilograma pregătită pentru publicare.

[68] „Furtună la schit (fragment din romanul *Gaudeamus... juvenes*, partea I, cap. 12)", *Viața literară* (București), III, nr. 79, 24 martie 1928, p. 3.

[69] Romanul va fi publicat, integral, abia în anul 1988, ca supliment al revistei *Manuscriptum*, dar, la fel ca în cazul celuilalt roman, Ricketts avea o versiune dactilografiată a textului, transmisă de Handoca.

[70] I. Teodoreanu, *Ulița copilăriei*, București, Editura Cultura Națională, 1923.

[71] M. Eliade, „Din caietul *Mon journal d'école* (1922–1923)", *România literară* (București), XV, nr. 10, 4 martie 1982, p. 19.

[72] M. Eliade, „Scrisoare din tabără (Fragment din *Romanul unui om sucit*)", *Vlăstarul* (București), III, nr. 4–5, decembrie 1925, pp. 13–18.

https://biblioteca-digitala.ro

• *În liceu aţi trecut printr-un stadiu „pozitivist", când eraţi pasionat de ştiinţe şi vă gândeaţi să deveniţi naturalist?*

Nu [în ceea ce priveşte „pozitivismul"]. A fost întotdeauna interesat de misterele şi enigmele naturii. Asemenea lui Goethe, după cum a descoperit mai târziu.

• Aţi abandonat această fază şi v-aţi îndreptat apoi spre ocultism şi misterele antice (având alchimia ca punte de legătură)?

L-au fascinat articolele lui Vittorio Macchioro[73]. Steiner – ştiinţă – editor al operelor ştiinţifice ale lui Goethe.

• *Aţi respins teozofia pentru că simţeaţi că nu era autentică, în timp ce antropozofia era?*

[Întrebare raturată.]

• *Care credeţi că era izvorul dorinţelor dumneavoastră „magice" din perioada târzie a adolescenţei de a dobândi un bun control de sine şi puteri supraumane?*

Nu – Nae Ionescu, logic, metafizic. Nu era interesat de ocult.

Dorinţele „magice" – stăpânire de sine. Culminarea lor – în yoga, atunci când a descoperit-o. De asemenea, mai înainte, omul Renaşterii.

• *În teoriile dumneavoastră despre teatru, exprimate cu precădere în nuvelele recente, aţi fost influenţat de vederile lui Haig Acterian? Sau de cele ale lui Eugen Ionescu?*

Nu a fost influenţat de niciunul dintre ei.

Pare puţin uimit de el însuşi şi de interesul său din ultima vreme pentru „teatru".

Eugen Ionescu nu a comentat nimic despre aceasta. Poate că nu i-a citit ultimele nuvele. Speră să nu se gândească că Eliade încearcă să-i încalce teritoriul.

Haig Acterian a fost regizorul *Iphigeniei*[74]. A fost arestat (ca student sau după reprezentarea piesei?). După intrarea ţării în război s-a numărat printre cei eliberaţi pentru a fi încorporaţi în armată. A fost trimis pe front şi a căzut prizonier. Nu se ştie ce s-a întâmplat cu el. După război circula un zvon cum că s-ar fi aflat în Rusia, vorbind ruseşte (tot prizonier). Revista *Mele* i-a dedicat un număr special[75].

---

[73] Vittorio Macchioro (1880–1958), savant italian, specialist în antichitatea clasică şi în istoria religiilor, cu care Eliade intrase în corespondenţă în anul 1926.

[74] Piesă scrisă în 1939 şi pusă în scenă în februarie 1941, în regia lui Ion Şahighian (1897–1965), la Teatrul Naţional din Bucureşti. Acterian, directorul teatrului, fusese arestat în luna ianuarie. În anul 1943 a fost trimis pe frontul din Răsărit.

[75] Revistă editată de Ştefan Baciu (1918–1993), în Hawaii, începând din anul 1965. Numărul dedicat lui Acterian (nr. 55, octombrie 1981) începe cu o scrisoare către editor semnată de Eliade.

https://biblioteca-digitala.ro

• *În „L'épreuve du labyrinthe" spuneți că nu ați trecut prin vreo criză religioasă serioasă în adolescență, așa cum se întâmpla cu mulți alții, pentru că tatăl dumneavoastră nu era [un tip] atât de puternic etc. Și totuși,* Romanul adolescentului miop *și* Gaudeamus *par să vă arate trecând printr-o criză religioasă considerabilă. Nu credeți în Dumnezeu, ci în Isus. Vă considerați creștin – în temeiul experienței –, dar nu aveți credință. Credeți în Isus ca* erou *arhetipal. Pomeniți de* numai câteva *experiențe mistice.*

Nicio criză *serioasă*. Avea, desigur, întrebări. Dar nicio mare experiență religioasă, precum Nae Ionescu.

Conversații cu Adriana Berger

Am mers cu ea la Colecții Speciale la biblioteca Regenstein ca să văd ce face acolo. Am găsit șaptesprezece cutii cu hârtiile lui Eliade, inclusiv niște xerocopii după cărți și după jurnal. (Dar întregul jurnal va fi microfilmat într-o zi.) Am văzut, de asemenea, originalul autobiografiei ș.a.

Într-o altă cameră, două mese pline cu dosarele corespondenței pe care a purtat-o cu străini (*non-Romanians*). Acestea sunt în curs de catalogare. Vreo cincizeci de dosare individuale și *altele* aranjate cronologic.

• Despre Maitreyi. Și-a pierdut rațiunea. De curând a sunat, din San Francisco, fratele ei. I-a cerut lui Eliade să-i dea o declarație semnată cum că Maitreyi n-a avut relații intime cu el sau cu Tagore, așa cum se subînțelege din roman. Spunea că soțul lui Maitreyi a murit din cauza lui Eliade, iar acum cele două fiice ale ei nu se pot căsători din cauza stigmatului mamei! (De aici și cererea de dezmințire.)[76]

• Adriana se așteaptă să meargă la Paris în vara aceasta și să lucreze cu materialele lui Eliade de acolo.

• Perspectivele ei de a-și găsi un post. A fost intervievată în New York City pentru trei slujbe. Una, la Universitatea din Wisconsin, părea ideală: literatură comparată, mit și simbolism, teatru japonez. Șase ani pentru titularizare, apartament etc. Mai apoi – la 1 februarie – i s-a spus că e una dintre cele trei persoane care au fost luate în considerare. I-au spus că o vor suna peste câteva zile. *Până acum nimic*. Cei la care stă (Stern, în departamentul de literatură)[77] ziceau că se poate ca

[76] E vorba, de fapt, despre cele două fiice ale fratelui lui Maitreyi (aflat atunci în vizită la Los Angeles). M. Eliade, *Jurnal*, vol. II, ed. de M. Handoca, Humanitas, București, 1993, pp. 448–449 (29 februarie 1984). La cererea lui Christinel, această însemnare nu a fost inclusă în ediția engleză a jurnalului, realizată de M.L. Ricketts.

[77] Richard G. Stern (1928–2013), profesor de literatura engleză la Universitatea din Chicago

https://biblioteca-digitala.ro

postul să fi fost oferit altcuiva, dar încă nu a fost acceptat. Nu îndrăznește să sune ea. Cât despre celelalte două oferte, n-a primit niciun semn.

• Adriana a aflat din scrisori că, adesea, Eliade sprijină refugiați români necunoscuți care-i scriu cerându-i ajutor. (Le trimite bani.)

7 martie 1984 (miercuri)

Cea de-a treia zi a vizitei la Eliade.

Am petrecut dimineața la biblioteca Regenstein, căutând și xerocopiind articole din cărți. Am găsit operele complete ale lui Papini, dar în franceză sau engleză nu prea mare lucru din ceea ce aveam nevoie.

M-am alarmat că, la 12.30, nu l-am găsit pe Eliade în biroul său și nici nu răspundea la telefonul de acasă. M-am dus la secția colecțiilor speciale din bibliotecă și am găsit-o pe Adriana, care mi-a spus că Eliade i-a telefonat lui Christinel pe la ora 12.00 spunându-i că de-abia se trezise. M-a însoțit până la biroul lui din Meadville Lombard Theological School și l-am găsit acolo. Tocmai sosise. (Se dusese la băcănie pentru ouă și unt de arahide.) Înainte de a merge la culcare – și după niscai băutură – a luat ceva pilulă de care se folosește foarte rar și a dormit nouă-zece ore (mai mult?), până la 11.00 sau mai târziu. Christinel i-a spus că nu trebuia să ia medicamentul imediat după alcool.

Am cumpărat o felicitare pentru Christinel și l-am întrebat pe Eliade dacă pot merge cu el la spital. A fost de părere că lui Christinel nu i-ar face plăcere să fie văzută în condiția aceea. (După ce a plecat să o vadă, a sunat ea întrebând unde era. Asta mi-a dat prilejul să stau puțin de vorbă cu ea.)

Dimineața telefonasem la editura universității și am aranjat să-l întâlnesc pe David Brent[78] la ora 3.00. Timp de un an editura a fost perturbată de demisia a patru redactori de vârf și a altor persoane. Spune că poziția editurii e următoarea: Dacă e ceva despre Eliade, s-ar putea să fie publicat *de ei*. Dar dacă e vorba de traduceri (ale cărților din anii '30), ele trebuie citite de experți. L-am propus pe Matei Călinescu. (Mai târziu, seara, la Adriana, ea mi i-a sugerat pe Maria Manoliu-Manea și pe Constantin Eretescu. Spunea că, într-o scrisoare adresată ei, Călinescu a făcut o remarcă negativă despre *Imagination and Meaning*.)[79]

și prieten al lui Eliade. Soția lui, Gay, e sora lui Susan Glassman, cea de-a treia soție a lui Saul Bellow. Eliade a închiriat o cameră pentru Adriana Berger în casa lor.

[78] T. David Brent (n. 1948), redactor la University of Chicago Press, după un doctorat cu Paul Ricoeur susținut, la aceeași universitate, în 1977. Îl considera pe Eliade drept mentor.

[79] Norman J. Girardot, Mac Linscott Ricketts (eds.), *Imagination and Meaning. The Scholarly and Literary Worlds of Mircea Eliade*, New York, Seabury Press, 1982.

https://biblioteca-digitala.ro

Am cinat „acasă" la Adriana, adică la familia unde stă cu chirie. Numai doamna Stern era acasă și a luat masa cu noi; o femeie agreabilă. A fost o plăcută cină „românească": salată de roșii și ceapă cu brânză, pui pané, piure de cartofi (fără sos), murături cu mărar, plăcintă cu cremă de ciocolată. Am stat de vorbă toată seara, până la ora 22.15. (Sosisem la 18.45.)

Adriana e evreică (firește). Am întrebat pentru a fi sigur, dar nu a intrat în detalii. Scrie o carte sau două despre Eliade. Vara trecută, ca să facă bani, a scris pentru o studentă o dizertație despre literatura islamică. Aranjamentul l-a făcut Virgil Tănase. El scrisese cinci și se săturase!

„La umbra unui crin" vine de la ceva ce spusese Cioran, când se certase odată, în România. „N-ai să-l ierți niciodată pe acel om?" – l-a întrebat cineva. „Poate, la umbra unui crin în paradis" – a răspuns el. Ideea povestirii e reconcilierea *post mortem*.

Am discutat puțin despre dizertația ei. Adriana nu intenționa să spună că Eliade scrie folosindu-se de alegorii și metafore într-o corespondență liniară, construite în mod deliberat și artificial. Dar, într-un sens mai puțin specific, scrierile lui reprezintă mesaje „cabalistice", secrete, codificate. A citat mai multe cazuri în care un personaj dintr-o nuvelă spune că transmite sau revelează lucruri pe care oamenii nu le înțeleg. De comparat cu „Secretul doctorului Honigberger" și „Nopți la Serampore", unde experiențe *reale* sunt „ficționalizate", pentru că – după cum spune Eliade – altfel oamenii nu le-ar crede.

La Paris, Adriana a prezentat o comunicare despre misticismul lui Eliade în fața unui mic grup de intelectuali[80]. Cu întreruperi pentru întrebări, a durat patru ore! A arătat mai întâi cum se dezvoltă misticii. Au inițieri și „maeștri" (Eliade l-a avut pe Nae Ionescu), se hrănesc din alte tradiții (Nae Ionescu era cel mai mare expert în Kabbala, Eliade a mers în India etc.). Mai apoi se întorc la propria lor tradiție și o îmbogățesc, pretind a fi tradiționaliști, dar în realitate sunt transformatori revoluționari ai tradiției (cf. Eliade ca „ortodox") ș.a.m.d.

Am discutat și despre vederile lui Sergiu Al-George. I-am spus că nu sunt de acord în mai multe privințe cu interpretările lui. Mai întâi, aceea că ideea principală sau climaxul *Nopții de Sânziene* e atunci când Ștefan primește „revelația" care face ca „coincidențele" să capete sens.[81] Am susținut că Al-George face o interpretare non-transcendentă, în timp ce eu consider că punctul culminant al romanului e în ultimele lui pagini. Adriana e de acord cu Al-George. Totuși, *nu sunt sigur că părerile noastre sunt divergente*. (Oare l-am înțeles *eu* cu adevărat pe Al-George?) E de acord că greșise în ceea ce privește dicotomia sacru–profan.

[80] În anul 1980, la cenaclul din casa lui Leonid Mămăligă-Arcade (1921–2001).

[81] S. Al-George, "Temps, histoire et destin", în *Mircea Eliade*, cahier dirigé par Constantin Tacou, avec la collaboration de Georges Banu et Guy Chalvon-Demersay, Paris, Editions de L'Herne, 1978, pp. 341–346.

https://biblioteca-digitala.ro

Mi-a povestit cum Handoca a încercat să profite de ea. Doru[82] are o prietenă care lucrează la o firmă străină sau cam așa ceva. Oricum, are mulți dolari, iar Handoca voia ca Adriana să cumpere din *shop*-uri niște lungi liste de lucruri. După un timp a refuzat. Era prea periculos. (Fusese urmărită.) Are un unchi care e încă în București. Voiau, de asemenea, să le aducă din Paris șosete și alte lucruri, precum și xerocopii. Adriana avea în geantă un exemplar al primei ediții a romanului *Huliganii*[83], iar controlorii de la aeroport l-au găsit. A trebuit să i-l lase unchiului.

Discuții cu Eliade

Azi părea mai relaxat. (Ieri îi spusese Adrianei că se simte rău, că fiecare mișcare pe care o face îl doare.) A repetat că speră ca Adriana să plece la sfârșitul lunii. A mai spus că, după ziua lui de naștere – vineri –, va trebui să „înceapă munca" din nou cu sârg.

A scris autobiografia până la 1950, dar nu în formă finală; trebuie s-o revadă. Spunea că nu a făcut xerocopii. (Și totuși, într-un dosar, am văzut trei capitole în câte trei exemplare!) Cel de-al doilea volum va ajunge până în anul 1957 (când a venit în SUA). I-am sugerat să-l ducă până la 1959, când începe jurnalul publicat în engleză[84].

L-am întrebat despre sensul termenului „literatură" ca un fel negativ de a scrie (în prima tinerețe). A spus că era asemenea lui Papini și a altora, care respingeau proza sentimentală „inautentică". „Filosofia" tinerei generații nu avea un nume. Criticii literari i-au spus „trăirism". Cuvântul ei cheie era „autenticitatea". Și „experiența" (pentru sine însuși).

Eliade a scris jurnalul ca o „arhivă personală", nu pentru a fi publicat. „Sunt un mare admirator al jurnalelor – Graham Green, Ernest Jünger ș.a –, dar nu al celor de tip sentimental".

• *S-ar putea ca manuscrisele dumneavoastră, inclusiv jurnalul, să mai existe în România?*

Spune că i-a încredințat manuscrisele lui Herescu. Mai apoi a plecat și el din țară. Și-a lăsat propriile manuscrise și, împreună cu ele, pe cele ale lui Eliade, unui prieten al cărui nume nu i l-a comunicat. A murit tânăr (prin anii '50), iar Eliade nu a reușit să afle cui i le încredințase. (Împreună cu ele se afla și jurnalul generalului Nicolae Condiescu[85]. Fusese secretarul lui Carol la Paris, iar mai târziu, la București, bibliotecarul lui. Era foarte dezgustat de el ca rege.)

---

[82] Theodor Handoca (n. 1955), fiul mai mare al lui Mircea Handoca, medic stomatolog și traducător în limba română al cărții lui Maitreyi, *It does not die*.

[83] M. Eliade, *Huliganii*, București, Editura Națională Ciornei, 1935; reed. 1936, 1943.

[84] În acel moment, doar al doilea dintre cele patru volume ale ediției engleze a jurnalului fusese publicat (în 1977).

[85] Nicolae M. Condiescu (1880–1939). Ca unchi al primei soții a lui Eliade, fusese un fel de protector al său.

https://biblioteca-digitala.ro

• Seabury Press a dat faliment. Eliade mi-a arătat o scrisoare de la Norman Girardot[86] care îl informa despre asta. De asemenea, o scrisoare de la Westminster Press. *Tales of the Sacred and the Supernatural* e disponibilă acum la prețul de 1,72 dolari exemplarul. Au mai rămas 2500[87].

• A trăit aproape toată viața la ultimul etaj (cu excepția Parisului). Nu-i place ca alții să-i umble pe deasupra capului. Când l-am întrebat dacă are vreo legătură cu faptul că locuise în mansardă, a părut să cadă pe gânduri. A spus: „Păi, s-ar putea!"

În mansardă se ajungea pe o scară în formă de spirală. În sobă ardeau lemne. (Mica sobă din perete deservea ambele camere.)

• Adriana a repetat de ce Eliade nu s-a întâlnit cu Sebastian în anul 1942: pentru că venise într-o misiune secretă și faptul de a vizita un evreu ar fi fost periculos pentru acesta.

Cineva (dramaturgul Alexandru Mirodan)[88] a redactat un *Dicționar neconvențional* sau o *Enciclopedie* în limba română, în Israel. Se referă acolo și la ruperea relațiilor dintre Eliade și Sebastian[89]. Autorul i-a scris lui Eliade pentru a-i solicita să contribuie cu o explicație. Eliade i-a cerut sfatul Adrianei. Ea i-a spus să-i răspundă că va explica acest lucru în autobiografie. (*Enciclopedia* nu e o carte bună, zice ea. Trebuia scrisă în ebraică, nu în română.)

În Israel, ea s-a integrat între vorbitorii de ebraică, nu între români.

Didica a făcut, de curând, o călătorie în Israel.

• Eliade vrea articolele din ciclul „Jurnal de vacanță 1937"[90]. Acestea *au fost scrise pentru a fi publicate.*

Restul jurnalului i l-a încredințat lui Herescu. De asemenea, și alte manuscrise. La rândul lui, când a plecat din țară, Herescu a lăsat la cineva hârtiile lui Eliade, împreună cu propriile-i manuscrise. Nu i-a spus niciodată la cine, iar acum e mort.

---

[86] Norman J. Girardot (n. 1943) a studiat istoria religiilor cu Eliade la Universitatea din Chicago. În acel moment era profesor și decan al departamentului de studii religioase la Lehigh University.

[87] V. nota 40.

[88] Alexandru Mirodan (1927–2010), scriitor și istoric literar, care emigrase în Israel în anul 1977.

[89] „Amiciție II. Eliade – Sebastian", în Al. Mirodan, *Dicționar neconvențional al scriitorilor evrei de limbă română*, vol. I, Tel Aviv, Minimum, 1986, p. 43. Textul se întemeiază pe materialele publicate în 1972 de revista *Toladot*.

[90] Cinci articole intitulate „Carnet de vacanță" și publicate în revistele *Vremea* (august–octombrie 1937) și *Universul literar* (iulie-august 1939).

https://biblioteca-digitala.ro

• Cineva în Franța a adaptat pentru teatru „Uniforme de general".[91] Piesa va fi jucată în curând.

• O doamnă care predă la Cluj a scris ziarului *Micro magazin* pentru a relata un episod legat de faptul că vorbise despre Eliade la ora de literatură franceză. A fost ridicată ca să fie interogată[92]. (Profesorul de la Iași.)[93] Vezi *Lupta* din martie 1984[94].

• Numărul dedicat lui Haig Acterian de către revista *Mele*. A fost arestat după revolta Mișcării Legionare din ianuarie 1941. Urma să regizeze *Iphigenia*. Închis, eliberat pentru a merge pe front, luat prizonier, dispărut...

IV.
Paris, 6–14 octombrie 1984

• *În* Gaudeamus *apare un prieten din liceu căruia nu i se dă numele. A fost îndrăgostit, pentru o vreme, de o femeie căsătorită. Când ea a rupt relația, a plecat în străinătate. Cine era?*

Haig Acterian. Femeia era Marietta Sadova, iar mai târziu s-au căsătorit. Capitolul „Furtună la schit" se întemeiază pe povestea unei furtuni pe care Acterian și Mariana au trăit-o acolo[95].

(Eliade nu-și mai amintește de cealaltă parte, discuțiile religioase. Studentul religios l-ar putea avea ca model pe Mircea Vulcănescu.)[96]

• *Ați scris vreodată poezie?*

[Fără răspuns.]

---

[91] M. Eliade, „Uniforme de general", *Ethos* (Paris), nr. 1, 1973, pp. 26–59. Inclusă în volumul *În curte la Dionis*, Caietele inorogului, Paris – Madrid, 1977. (Reluată în antologia *În curte la Dionis*; v. nota 42.)

[92] Doina Cornea (1929–2018). *Micro magazin* era un ziar generalist care apărea din 1973 în Astoria, NY și care republicase câteva dintre povestirile lui Eliade.

[93] Romain Réchou (1959–2011), lector francez la Universitatea din Iași, cu care erau în legătură tinerii intelectuali din grupul revistei *Dialog*, precum Dan Petrescu (n. 1949). Acesta din urmă ținuse o comunicare despre Eliade la o conferință în Paris.

[94] Fragmente din scrisoarea Doinei Cornea către rectorul Universității din Cluj, transmisă de Radio Europa Liberă, „«Tăcerea este o acceptare vinovată». Scrisoarea unui cărturar din țară", *Lupta / Le combat* (St. Cloud), nr. 11, 22 februarie 1984, pp. 1, 6. Despre Eliade: „Am încercat să descifrăm ontologia lui Mircea Eliade pornind de la un fragment din *L'épreuve du labyrinthe*. [...] Vizând existența, autorul stăruie asupra ideii de totalitate, deci de integrare a părții în tot, a vieții – de natură sacră – în cosmos. [...]".

[95] De fapt, Acterian și Eliade. V. nota 68.

[96] În acel moment Eliade nu-l întâlnise încă pe Mircea Vulcănescu.

https://biblioteca-digitala.ro

• *Nae Ionescu. Perspectiva lui era, practic, aristoteliană (în logică şi metafizică)? Care consideraţi că este principala lui influenţă asupra gândirii dumneavoastră?*

Nae Ionescu era bucuros că Eliade dovedise caracterul religios al alchimiei. Dar nu accepta simbolismele din domeniul istoriei religiilor pe care Eliade încerca să le reliefeze pentru că nu puteau fi verificate logic.

Ce a însemnat Nae Ionescu. „A fost învăţătorul meu şi marele meu model: filosofia este ceva viu, nu din cărţi".

• *„Pattern-urile" sau simbolurile arhetipale ale dumneavoastră sunt categorii stabilite inductiv sau deductiv?*

Vezi articolul despre simbolism din *The Quest*[97].

(I-am răspuns că unele părţi ale articolului despre simbolism sună ca Nae Ionescu.)

Dacă aşa stau lucrurile, ar fi foarte interesant. Ar însemna că a existat o influenţă inconştientă.

• *Ce aţi vrut să spuneţi în jurnal, la 1 ianuarie 1960, despre găsirea sensurilor „chiar dacă nu sunt acolo"?*[98]

Nu-şi aminteşte exact.

• *Care au fost elevii dumneavoastră din anii 1930? Ce s-a întâmplat cu ei?*

În cele mai multe cazuri nu ştie.

Mihai Şora. O vreme a fost responsabil cu colecţia Biblioteca pentru toţi. A publicat o carte controversată, o antologie a poeziei dintre cele două războaie mondiale şi, pentru că fuseseră omişi doi importanţi scriitori comunişti, care mai erau în viaţă, şi-a pierdut slujba. (Cartea a fost îngrijită de Nicolae Manolescu.)[99]

Mariana Şora. Trăieşte acum în Germania, cu o pensie de la statul german.

• *Chestiunea datei de naştere.*

Nici eu, nici sora mea nu am primit nume de sfinţi şi, prin urmare, puteam să ne sărbătorim onomastica în ziua de 9 martie, praznicul celor patruzeci de mucenici. Dat fiind că ziua mea de naştere, după stilul nou, era atât de aproape de acea zi, mama a hotărât ca eu (noi?) să o ţin şi ca aniversare.

---

[97] M. Eliade, *The Quest. History and Meaning in Religion*, University of Chicago Press, Chicago, 1969; publicat în franceză cu titlul *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Gallimard, Paris, 1971.

[98] Însemnare despre exilat văzut ca un Ulise în drum spre Ithaca (Centrul). El „trebuie să fie capabil să pătrundă sensul ascuns al rătăcirilor sale şi să le conceapă ca pe o lungă serie de încercări iniţiatice". „Aceasta vrea să spună: să *vezi* semnele, sensul ascuns, simbolurile, în suferinţele, depresiunile, secătuirile de zi cu zi. Să le *vezi* şi să le *citeşti* chiar *dacă nu sunt acolo*". M. Eliade, *Jurnal*, vol. I, ed. de M. Handoca, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, pp. 350–351.

[99] *Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta*, vol. I-II, antologie şi note de N. Manolescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968 (BPT 441).

https://biblioteca-digitala.ro

Giza[100] avea treisprezece ani când m-am căsătorit cu Nina (1934), fiind născută în 1921. Nu e sigur de vârsta Ninei, dar „nu poate crede" că era atât de bătrână cum spune Popescu-Cadem. Partea despre G. Racoveanu și strada Rahovei e ridicolă[101].

• *Descrieți mansarda. Aveați ambele camere? Începând de când? Sau una dintre ele era a fratelui dumneavoastră?*

[Întrebare raturată.]

• Lucian Blaga și-a pierdut, după război, postul de la Universitatea din Cluj și i s-a interzis chiar să facă cercetări la biblioteca universitară. I s-a dat un post de bibliotecar cu jumătate de normă (pe undeva). Cu un an înaintea morții lui, un român l-a propus pentru premiul Nobel, iar când autoritățile au aflat, l-au „reabilitat".

• Anul acesta voi trimite la Paris propriile mele cărți (cele românești, primele). Apartamentul nu e însă potrivit pentru o „Maison Eliade". Ioan Culianu organizează un grup, „Prietenii lui Eliade", în Belgia – care are legi foarte favorabile unor astfel de inițiative – și se va întemeia acolo o „Maison". (duminică, 14 octombrie)

V.
Addendum
Chicago, 17 mai 1986

Christinel descrie accidentul vascular cerebral al lui Eliade.

Luni seara (13 aprilie) au ieșit undeva și s-au întors târziu. Eliade avea dureri în piept și i-a trebuit mult timp ca să urce scările. I-a dat aspirină cu codeină. A dormit până pe la ora 7 dimineața. Și-a luat medicamentele pentru artrită și s-a dus din nou să doarmă, până la ora 11. Apoi a servit micul dejun, „singura masă care-i făcea plăcere". După-masă s-a întors în pat.

S-a trezit pe la ora 5 seara. S-a așezat în salon ca să citească o carte de Cioran. Zece minute mai târziu, Christinel l-a găsit rezemat pe spate cu ochii închiși. A chemat ambulanța.

La spital a stat cu el aproape tot timpul. (Medicul care l-a îngrijit a fost dr. Louis Cohen.) Administratorul spitalului i-a permis să stea fără plată. La început, în

[100] Adalgiza Tătărescu (1921–2001), fiica primei soții a lui Eliade, Nicolița („Nina") Jana Mareș (1891–1944), dintr-o căsătorie anterioară.

[101] Referire la articolul lui Constantin Popescu-Cadem, „Mircea Eliade, completări și rectificări bibliografice", *Revista de istorie și teorie literară* (București), XXXII, nr. 1, ianuarie–martie 1984, pp. 145–148. Autorul credea că Gheorghe Racoveanu era unul dintre pseudonimele lui Eliade (de la strada Rahovei).

https://biblioteca-digitala.ro

primele trei zile, era treaz şi o putea înţelege. Zâmbea, îi strângea mâna ca răspuns la cuvintele ei. Părea fericit. Apoi şi-a pierdut conştiinţa.

Examinările (biopsiile) plămânilor au arătat că avea cancer. (Îl durea tare în piept.)

Wendy O'Flaherty[102] se afla în cameră în momentul morţii. (Christinel tocmai ieşise ca să meargă la toaletă.) Pe la ora 9.30–9.45.

Cenuşa (în urnă?) nu va fi pusă într-o criptă, ci îngropată în pământ, într-un cimitir din apropiere.

Nathan Scott[103] a venit şi a făcut ungerea de pe urmă (*extrema unctio*).

La slujba de înmormântare au participat peste o mie de oameni, potrivit relatării lui Christinel.

Afacerea LaRouche.

Într-o zi a telefonat o femeie, cerând să vorbească cu Mircea Eliade. Christinel i-a spus că nu era acasă (*nu era*) şi atunci a vorbit cu ea. Femeia îl acuza că susţine vrăjitoria (wicca). Spunea că e un vrăjitor. A făcut referire la cartea lui Margot Adler, *Drawing Down the Moon*, care îl citează pe Eliade[104]. A întrebat-o dacă şi ea era vrăjitoare, iar când Christinel a râs, femeia a spus: „Nu, pot să-mi dau seama că nu sunteţi".

După câteva zile au făcut o demonstraţie de protest, cu pancarte, în faţa casei[105]. Mircea nu i-a văzut.

ediţie şi traducere de
Liviu Bordaş

[102] Wendy Doniger O'Flaherty (n. 1940), indianistă americană şi specialistă în istoria religiilor. Din 1978 era profesoară la Universitatea din Chicago, un apropiat colaborator al lui Eliade, iar, din 1985, Mircea Eliade Distinguished Service Professor of History of Religions.

[103] Nathan A. Scott Jr. (1925–2006), savant american specializat în teologie şi literatură, care fusese profesor la Universitatea din Chicago între anii 1955 şi 1977. De asemenea, preot al bisericii episcopaliene.

[104] Margot Adler, *Drawing Down the Moon. Witches, Druids, Goddess-worshippers, and Other Pagans in America Today*, Viking Press, New York, 1979; ediţie paperback la Beacon Press, Boston, care a retipărit-o în anul 1981, iar în 1986 a scos o nouă ediţie, revăzută şi augmentată. Eliade e citat frecvent de-a lungul cărţii, dar ceea ce trebuie să fi atras atenţia asupră-i e faptul că, în partea a II-a ("Witches"), capitolul 4 ("The Wiccan Revival") are un subcapitol intitulat „Mircea Eliade: Witchcraft as an Archaic Pagan Survival".

[105] Membri ai mişcării LaRouche, care se afla la apogeu în acel moment.

https://biblioteca-digitala.ro

MIRCEA ELIADE'S INTERVIEWS. DOCUMENTARY CONTRIBUTIONS (I)

Abstract

The paper is an introduction to the unpublished text of Mac Linscott Ricketts' research interviews with Mircea Eliade, between 1981 and 1984 (with a supplementary conversation with Christinel Eliade dating from 1986). The interviews were edited on the basis of the manuscripts preserved in Ricketts' archive and are presented here in Romanian translation. The editor's note is preceded by an overview of the corpus of Eliade's interviews and followed by a discussion of selected topics from the interviews taken by Ricketts, which contribute to our knowledge of Eliade's life and work. The second half of the paper analyses two of the less discussed radical criticisms of Eliade during the years 1985–1994, whose authors are referred to in the text of the interviews. In conclusion, it argues that the possibility of such diametrically opposed constructions of a "hidden" Eliade calls for a contextual examination of all the "reconstructions" which claim either to denounce or to annex him.

Keywords: Mircea Eliade, Mac Linscott Ricketts, interviews, radical criticism, occultism, political allegations.

Rezumat

Prezentul studiu introduce textul inedit al interviurilor de cercetare pe care Mac Linscott Ricketts i le-a luat lui Mircea Eliade între anii 1981 şi 1984 (cu o conversaţie suplimentară cu Christinel Eliade datând din 1986). Interviurile au fost editate pe baza manuscriselor păstrate în arhiva personală a lui Ricketts şi sunt prezentate aici în traducere românească. Nota editorială e precedată de o prezentare generală a corpusului interviurilor lui Eliade şi e urmată de o discuţie asupra unora dintre chestiunile abordate în interviurile luate de Ricketts, care aduc noi contribuţii la cunoaşterea operei şi vieţii profesorului său. Cea de-a doua parte a studiului introductiv analizează detaliat două dintre criticile radicale aduse lui Eliade între anii 1985 şi 1994, ai căror autori sunt pomeniţi în interviuri şi care au fost foarte puţin sau aproape deloc discutate până acum. Concluzia ei este că posibilitatea unor asemenea construcţii diametral opuse ale unui presupus Eliade „ascuns" reclamă o examinare amănunţită a tuturor „reconstrucţiilor" care au ambiţia să-l denunţe sau să-l revendice.

Cuvinte-cheie: Mircea Eliade, Mac Linscott Ricketts, interviuri, criticism radical, ocultism, acuzaţii politice.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚIE ȘI SPIRIT CRITIC. VALSUL NEMULȚUMIRILOR, CORECȚIILOR, ABANDONURILOR

Radu Bagdasar*

Scriitorul este un personaj bifrons: artist și (primul său) critic. Pe de o parte produce fantasme textualizate, pe de alta le judecă, le amendează febril, recreează mai departe, (re)evaluează, recorectează, ș.a.m.d., eventual renunță și reconstruiește totul de la început. „Creativitatea nu înseamnă numai generare de idei, ci și realizarea de judecăți cu privire la ele", ne asigură Ken Robinson (*O lume scoasă din minți,* 2011). Iar judecățile – pozitive, negative parțial la diverse nivele, negative total – implică modificarea proiectului.

Interogațiile care gravitează în jurul acestei diade sunt legiune: este creatorul un pur geniu înnăscut sau un mare truditor, spiritul critic este el antagonic cu creativitatea și poate s-o ucidă printr-o inhibare fără recurs așa cum pretindea George Steiner, care sunt raporturile dintre aprecierile proprii ale autorului și cele externe ale criticii sau ale persoanelor din anturajul lui, ține el cont de ele, în ce mod și în ce măsură, care sunt registrele de importanță ale corecțiilor, uneori masive și modificatoare ale sensului de ansamblu, alteori doar corecții subalterne de formă. Apoi eșecul este un factor integralmente negativ, iar succesul un indicator al calității, valorii si perenității operei pe care o aureolează? Sau anumite eșecuri au drept consecință nu un abandon, așa cum ne-am putea aștepta, ci o obstinație tensionată a scriitorului convins de valoarea filonului său tematic precum Rebreanu cu *Răscoala* sau Joyce cu *Ulise,* obstinație care se soldează în cele din urmă, câteodată după decenii, cu parvenirea la excelență?

Pentru a răspunde la prima întrebare prin vocea romancierei J. C. Oates, care are nu numai calitatea de a fi o practiciană a scrisului de prim ordin, dar și o fină analistă a stărilor interioare, sentimentul procesualității este atât de puternic încât nu mai definește artistul ca pe o „persoană, ci [ca pe] un curios amestec de stări de spirit regrupate spre ceea ce ar putea să fie numit polul negru al spectrului; indecizie, frustrare, durere, consternare, deznădejde, remuşcări, nerăbdare, de-a dreptul eșec". (Oates 2003, 52) Stări și situații provocate de judecățile induse de propriul scris, de opiniile apropiaților și de cele ale criticii. Geniul artistic lipsit de un ascuțit spirit critic riscă să dea realizări inegale, să se înșele radical sau să confunde capodoperele cu textele ratate. Exemple magistrale, precum cel al lui Balzac (până

* Cercetător independent.

RITL, p. 85–125, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

la 30 de ani), Faulkner, cel de dinaintea marilor sale romane, Joyce, cel de dinaintea ultimei versiuni a lui *Ulise* stau mărturie. Dintre cele două facultăți, inventivitatea are totuși prioritatea absolută. „Nu poți să scrii cărți [de ficțiune numai] cu un cap critic. (Arana 2003, XV) Afirmație în parte adevărată, dar numai în parte, pentru că altminteri rezultatele n-ar fi garantate, iar riscul căderii în subliteratură prea mare.

După opinia noastră, Descartes care, prin principiul îndoielii ce se află la baza metodei sale, este cel care a deschis larg porțile ideii de relativitate a gândirii, a adevărului, a oricărei poziționări mentale și deschide implicit un larg bulevard manifestării spiritului critic: „il catalogua comme fausse toute croyance au sein de laquelle il serait possible d'entrevoir le moindre doute" (Luis Arenas Le Doute comme méthode, in *Le Monde,* hors série, 2022, 66)

Evaluarea și incidențele evaluării asupra scrisului îmbracă o pluralitate de aspecte.

O opinie larg răspândită spune că orice iese de sub mâna unui geniu trebuie să fie în mod obligatoriu genial. Idee simplistă, preconcepută! Foarte adesea textele oamenilor geniali, în special la începutul carierei când sunt puțin rodați în ale scrisului, sunt convenționale, defectuoase, invadate de platitudini, erori, rău compuse. Ceea ce le va salva, dar mai cu seamă va salva autorul permițându-i să se amelioreze și să parvină finalmente la măiestrie, este spiritul critic și exercițiul obstinat, perseverența. Începuturile penibile justifică opiniile negative ale respectivilor autori, ale editorilor sau ale criticii, și conduce în mod firesc, deși nu întotdeauna, la ameliorarea textelor respective, mergând până la rescrierea lor de la început până la sfârșit. L-am văzut pe Balzac la începuturile carierei lui când lansa pe piață zeci de texte alimentare, pe Flaubert, trudind în special la *Salammbô*, pe mai recenții D. H. Lawrence, W. H. Auden, Marianne Moore, John Crowe Ransom. Flaubert, decepționat în fața prototextualizării[1] lui *Salammbô* ajunsă totuși la „o treime din capitolul al doilea" exclamă: „Te informez că Cartagina[2] trebuie complet refăcută sau mai degrabă făcută. Demolez totul, era absurd! Imposibil, fals!" (Flaubert>Ernest Feydeau, 20 juin 1858)[3] Trei săptămâni mai târziu aceeași judecată-ghilotină îl obligă să recunoască: „[...] tot ce făcusem din romanul meu trebuie refăcut; mă înșelasem total. Așadar, a trecut mai mult de un an de când mi-a venit ideea. Am muncit de atunci aproape fără întrerupere și mă găsesc încă abia la început". (Flaubert>d-ra Leroy de Chantepie 11 iulie 1858). Spiritul critic al maeștrilor este mai ascuțit și nemilos decât cel al veleitarilor, al scribuiarzilor de duzină; în caz contrar s-ar mulțumi comod cu o operă convențională, mai mult sau mai puțin anodină, dar care se vinde bine. D. H. Lawrence explică subvaloarea poemelor sale de tinerețe și gestul rescrierii lor spre vârsta senectuții printr-o anumită timiditate și pudoare juvenilă: „unui tânăr îi este teamă de demonul său și îi pune uneori mâna pe gură pentru a vorbi în locul

[1] Prima textualizare, prima versiune a unui text în globalitatea lui.

[2] Titlul inițial al lui *Salammbô*.

[3] Acest tip de referință indică o scrisoare care îl are drept expeditor pe primul menționat, iar ca destinatar, pe cel de al doilea.

https://biblioteca-digitala.ro

lui. Am lăsat deci demonul să spună ce avea de spus și să suprime pasajele în care tânărul intervenea"[4].

Al doilea caz este cel al autorilor care se supraevaluează precum Hemingway când se lăuda că a-i fi bătut pe Turgheniev și Maupassant în meciuri scripturale și ar fi făcut meci nul cu Stendhal. John O'Hara, care făcea parte dintre scriitorii mai obscuri, considera că „nimeni nu scrie schițe mai bine decât mine", incluzând în acel „nimeni" pe Thomas Mann, Faulkner, Hemingway, Eudora Welty...

Alteori, fără a avea o denotație valorică, subiectivitatea autorului este pur și simplu în decalaj cu realitatea. În special primele judecăți, făcute întru câtva la cald, pot fi totalmente eronate. Dickens considera *Marile speranțe* o comedie, „extrem de nostimă", nebună", în totală opoziție cu impresia de tragic, sinistru, pe care o resimțeau cititorii. Faulkner punea textul mort, fără savoare, *O Fabulă*, deasupra magnificelor *Zgomotul și furia*, sau *Absalom, Absalom*! În aceeași epocă Joyce vedea în abstrusa, complicata *Finnegan's Wake*, un „simplu" roman, pe care fratele său, Stanislaus, îl calificase sever drept o „indicibilă, obositoare...rătăcire fără spirit a literaturii înaintea extincției ei finale. N-aș fi citit un singur paragraf din ea, dacă nu te-aș cunoaște". Romanul *The Years*, ai cărui șpalți, Woolf îi vedea „ca pe pisică moartă" pe care o duce editorului (veterinarului) cu rugămintea de a „o arde necitită" este calificat de Leonard Woolf, soțul ei și eminent literator el însuși, drept o carte „extraordinar de bună", urmat imediat de public și de critică pentru care Woolf si-a revelat calitățile de „romancieră de prim ordin" și „mare poet liric". Într-adevăr, cartea se va plasa în capul listei de bestsellers în Statele-Unite pentru patru luni. Scott Fitzgerald nu se înșală mai puțin când consideră, după J. C. Oates, convenționala *Tender is the Night* superioară joyceanului *Ulysses*. Deducem că o pluralitate de factori intervin în constituirea opiniilor scriitorului despre propria-i lucrare: un temperament sumbru, saturnic, autoflagelant, standarde de valoare prea înalte, o perioadă existențială dificilă pentru el sau, dimpotrivă, succese excesive și premature care pot induce o stare euforică, de autoglorificare și implicit de anesteziere a „obiectivității" critice.

În ciuda acestor erori și contrasensuri *du tout au tout* care țin mai degrabă de geniu în ce are el mai monumental și excesiv decât de un spirit inept, în cele din urmă luciditatea, spiritul critic al scriitorului, umilința și munca titanică le salvează. Nimeni nu poate fi genial și lucid 365 de zile dintr-un an, fără excepție. Cei mai mulți scriitori reușesc să se detașeze de propriile texte și să adopte o sfântă, aspră „obiectivitate". În asemenea cazuri evaluările succesive și corecturile își capătă veritabilul lor loc genetic.

Parcursul creator al giganților literaturii este, repetăm, un lung șir de lansări intempestive, îndoieli, erori, eliminare a erorilor, retușuri, alternative, opțiuni. Toți observatorii fenomenului se acordă asupra existenței acestui filtru arbitral: „Procesul presupune că ideile elaborate inițial sunt testate, rafinate și chiar respinse, în favoarea altor idei care apar în timpul procesului. [...] De regulă, activitatea de creație este mai

[4] Note, în *Collected Poems*, 1928.

https://biblioteca-digitala.ro

mult o tentativă de explorare". (Ken Robinson 2011, 191) Judecata retrospectivă şi evaluarea acompaniază în permanenţă procesul labirintic al invenţiei iar fenomenul este general pe axa tipologică a domeniilor cunoaşterii.

> Pot exista eşecuri şi modificări până la obţinerea celui mai bun rezultat. Puteţi vedea exemple ale naturii schimbătoare a procesului creativ în schiţele succesive ale poeziilor şi romanelor, în lucrările ştiinţifice sau în proiectele de invenţii şi multe altele. Este bine cunoscut faptul că Thomas Edison a trecut prin zeci de variante de idei şi modele până la a se fixa asupra versiunii finale a becului. (*Ibidem*, aceeaşi pagină)

Obsesia axiologică şi autosupiciunea sunt primordiale la marii creatori. Ei au înţelepciunea de a-şi da seama că fără un nivel de exigenţă înalt, fără capacitatea de autonegare împinsă uneori până la masochism, valoarea nu se naşte. În consecinţă, pe tot parcursul genezei, scriitorul revizitează ce a scris, evaluează cu multă luciditate şi, în funcţie de necesităţi, corectează, ameliorează proiectul, eventual îl abandonează sau, cuprins de furie, îl distruge.

Obiectivitatea şi acuitatea lui critică, devenite noua apă a Styxului care îi face opera inoxidabilă pentru eternitate, sunt indeniabile. Afirmaţiile unora, precum Annie Dillard, că aprecierile excesive de felul: „opera este magnifică [sau] că este abominabilă, sunt [doi] ţânţari care trebuiesc respinşi, ignoraţi, sau ucişi, dar în niciun caz toleraţi", sunt indeniabile. (Annie Dillard 1989, 15). Pledoaria acesteia merge în direcţia înclinaţiei spre echilibru în aprecierea unei opere de însuşi autorul ei. Ceea ce nu se întâmplă întotdeauna în realitate.

1.Autoevaluarea între ferocitatea judecăţilor de fond şi corecturile amabile de formă

Problema care se insinuează în acest gen de situaţii şi în acelaşi timp marea întrebare este, după J. C. Oates, dacă în formula *self-criticism*, „auto" (self), impregnată de subiectivitate, este compatibil cu „critică" (evaluare) care implică obiectivare, distanţare subiectivă de obiect. Faptul că autorii de care ne ocupăm au dat capodopere dovedeşte că nu sufereau de cecitate axiologică, chiar dacă pe parcursul genezei au avut îndoieli, furii de neputinţă, iar în cele din urmă şi-au negat propria operă. „Nu trebuie să asculţi omul, trebuie să asculţi opera". Iar opera a spus contrariul.

Judecăţile negativ-critice ale creatorilor oscilează între negarea absolută a propriei munci şi măruntele reproşuri de formă cu toate gradele şi nuanţele intermediare între aceşti doi poli. Aprecierile pe care le-am cules din corespondenţa lui Flaubert, din jurnalul Virginiei Woolf, din lucidele prefeţe ale lui Henry James sau din dorinţa testamentară a lui Kafka lasă să apară o severitate care merge gradual de la nemulţumire la paralizie temporară a capacităţilor cu atingerea negării furioase a propriei opere, destinată câteodată imolării. Îi vedem pe Coleridge, Flaubert, Mallarmé,

https://biblioteca-digitala.ro

Baudelaire, T. S. Eliot, Jean Giraudoux, Carlos Liscano[5], Katherine Mansfield, Horst Bienek[6], Beckett în fața vidului mental, reflectând asupra „impotenței" cerebrale, „contemplând universala condiție umană: pasivitate, indecizie [...] acest pseudotragic *ennui*, într-o prescurtare poetică: Momente pentru nimic [...]". (Oates 2003, 130) Îl vedem, în ultim stadiu al autonegării, întâi pe Racine pe patul de moarte dorind distrugerea întregii sale opere, apoi pe Kafka manifestându-și față de prietenul de încredere Max Brod dorința testamentară a imolării întregii sale opere. Suntem așadar îndreptățiți să ne întrebăm, dincolo de aceste cazuri extreme, dacă autorul reușește să se detașeze suficient de propria-i progenitură fantasmatică pentru a reuși să fie suficient de „obiectiv" și implicit să-și filtreze producția cu adevărat lăsând să treacă grăunța bună și să arunce neghina, fără să cadă în paranoia distrugătoare a unui Racine sau Kafka. Dificil exercițiu psihologic, trecând prin numeroase situații intermediare de genul celui al lui Flaubert, Mallarmé, Katherine Mansfield, Virginia Woolf sau Beckett cu al său „Why go on? Yet: we go on!"

Este dificil de degajat o regulă transindividuală fie și numai pe mici platforme comportamentale de 10–15% din ceea ce ni se pare a fi masa scriitorilor. Singura cale de organizare logică ni se pare cea inductivă, pe cazuri individuale care se pot eventual extinde la câțiva alți scriitori.

Iată-l, de exemplu, pe Goldoni. După ce îi comandase *Slugă la doi stăpâni* (1762) pe un subiect cerut de el, celebrul actor italian în epocă Sacchi îi cere lui Goldoni o altă piesă dar de data asta pe un subiect liber. Goldoni compune *Copilul lui Arlechin pierdut și regăsit*, având ca motiv un loc comun care exista încă din Antichitate, pe care el însuși îl califică de „bagatelă", „care nu va vedea niciodată ziua cât voi trăi eu și care nu va avea niciodată loc în teatrul meu italian". Iar dramaturgul (1987, 202) se justifică:

> Am compus-o într-o vreme în care spiritul meu era agitat. Am dat acestei comedii situații interesante, dar n-am avut timpul de a le aduce cu această precizie care caracterizează lucrările bune. Erau în ea diamante, poate, dar ele erau montate în aramă: se vedea că autorul făcuse scene, dar ansamblul părea lucrarea unui școlar. [...] Defectul ei principal este cel al neverosimilității; este ratată sub toate raporturile; am judecat-o întotdeauna cu sânge rece, și nu m-am lăsat niciodată sedus de aplauze.

Destinul ulterior al piesei, pe care Goldoni însuși o condamnase, îl uimește însă pe însuși autorul ei. Piesa este jucată la Comedia Italiană din Paris unde are un neașteptat succes. Cum succesul nu putea fi pus pe seama lipsei de educație a publicului din acest oraș, Goldoni, lucid, dă o explicație bazată pe principiul orizonturilor de așteptare, diferite în funcție de cultura națională căreia îi aparținea piesa respectivă, și care pare a fi cea

---

[5] Scriitor uruguayan contemporan, autor, între altele, al romanului *Lectorul inconstant* în care sugerează scriitorului în pană de inspirație apelul la experiența sa de lector. Nu tocmai onest.

[6] Scriitor elvețian contemporan.

https://biblioteca-digitala.ro

justă: „[...] intrând la spectacole, oamenii își fac idei și așteptări diferite, [...] francezii aplaudau în sălile italienilor ceea ce ar fi condamnat în teatrul propriei lor națiuni".

Revenind la roman, forma principală de „consumație" literară – *horresco referrens*–, chiar dacă unele aspecte minore prezintă o anumită forță, precum vitaliatea personajelor secondare sau anumite scene situate, ca în romanul *He Knew He Was Right* (1869) al lui Trollope, în casa unei fete bătrâne din Exeter, când esențialul, trama narativă este ratată, autorul însuși, Trollope se înclină în fata evidenței: nu credea să fi ratat vreodată o povestire la un asemenea punct. (Trollope 2002). Despre subiectul lui *The Bertrams* apreciază că este „prost de obișnuit", iar subiectul, care concentrează personaje, acțiune, atmosferă, este „[...] vehiculul pentru toată aceasta; când ai vehiculul fără pasageri, o poveste misterioasă în care agenții nu parvin la viață, ai un spectacol înțepenit?" . (Trollope 2002, 50)

Malcolm Lowry face parte dintre criticii cei mai radicali: de o onestitate decapantă față de el însuși. Adresându-se lui Nordahl Grieg[7] (1938), Lowry se lamentează: „Cea mai mare parte din *Ultramarin* nu este decât parafrază, plagiat sau pastișă a operei dv." Puțini scriitori împing francheța până la a mărturisi – culmea, rivalului lor direct – ceea ce pare a fi un cvasiplagiat. Daphné du Maurier, autoarea romanului după care s-a făcut scenariul filmului *Păsările* al lui Hitchcock, este de un asemenea *fair play* intelectual încât, în 1963, descoperind „fascinată" romanul omonim *Păsările* al scriitorului Frank Baker scris în 1936 exclamă: „[...] Cred sincer că este o rușine că romanul său n-a reușit să se vândă în `36. Hitchock ar fi fost bine inspirat să fi cumpărat povestirea lui, și nu a mea, [...] (du Maurier>Oriel sept. 2nd 1963)[8]

Aceeași sinceritate ucigătoare o întâlnim la tânărul George Orwell. În plin șantier la *O fată de pastor*, cel care se numește încă Eric Blair[9] se plânge într-o scrisoare adresată iubitei lui, Brenda Salkeld:

> Romanul meu, în loc să meargă înainte merge înapoi cu o viteză alarmantă. Există întregi porțiuni în el care sunt atât de îngrozitoare încât realmente nu știu ce să fac cu ele. Și pentru a adăuga la celelalte bucurii ale mele, bâlciul, sau o parte din el, a venit înapoi și sa stabilit în comună chiar în spatele cinemaului, astfel încât trebuie să lucrez cu muzică în jur care continuă până la orele mici. Ați putea crede că aceasta cu care am scris este cerneală roșie, dar de fapt este un fel de sudoare de sânge, care s-a adunat în jurul meu în veritabile piscine în ultimele câteva zile. (Blair > Salkeld Wedn. evening begin. sept. 1934).

Orwell, ca și Tolstoi, Flaubert, Oscar Wilde, Virginia Woolf, Emil Cioran face parte dintre cei terorizați de spectrul mediocrității scripturale, drept care trec tot ce le iese de sub mână prin flama purificatoare a unei severe judecăți critice.

---

[7] Scriitor norvegian, nepot al compozitorului omonim.

[8] Acest tip de notă corespunde corespondenței. Scrisoarea emană de la primul autor menționat și este destinată celui de al doilea.

[9] Adevăratul nume, de stare civilă, al lui Orwell.

https://biblioteca-digitala.ro

Printre judecățile și calculele genetice cele mai minuțioase în context anglo-saxon se înscriu cele ale Virginiei Woolf. Aflată la sfârșitul lui iunie 1928 la Rodmell, în vizită la mama lui Leonard Woolf, soțul ei, Virginia își recitește *Eseurile* și constată că stilul este apos, logoreic, lipsit de consistență.

> Sunt îngrozită de prolixitatea stilului meu. Aceasta provine pe de o parte din faptul că nu meditez suficient înainte de a scrie, iar pe de alta, din aceea că forțez stilul pentru a cuprinde ultimele fărâme de semnificație. Dar rezultatul e șovăielnic, difuz, sincopat, ceea ce detest. Va trebui să corectez foarte atent *O cameră intimă*, înainte de publicare. (*A Writer's Diary*, June 23th 1929)

În ianuarie 1836, recitind într-o seară ultima parte din *Anii*, cel mai bun roman al ei după consensul general, constată deprimată: „Asemenea trăncăneli debile – asemenea pălăvrăgeli, asemenea etalare a propriei mele decrepitudini, și la asemenea lungimi uriașe". A doua zi dimineață însă opinia ei basculează la un punct diametral opus: „ mi se pare, dimpotrivă, o carte plină, exultând de viață". (*A Writer's Diary* Jan. 16th 1836)

Câteva decenii mai târziu, la celălalt capăt al globului, Haruki Murakami aruncă o privire lucidă asupra primului său roman: *Ascultă cântecul vântului*. „Recitindu-l, am găsit [...] numeroase pagini imature, multe defecte. N-am reușit să reproduc decât o treime sau, în cel mai bun caz, jumătate din ce voiam să spun". (Murakami 2019, 34)

Pentru autoevaluare și autocorecții, când holomorfismul[10] se amestecă în mod vizibil în actul scriptural, explicația cea mai exactă ne-o dă J. C.Oates:

> Adesea mă mir eu însămi, mă exasperez rescriind în întregime capitole de romane care păreau perfect acceptabile în ajun – și că, mai târziu, voi rescrie la rândul lor. Căci îmi pare că am idei noi în permanență, că există un mod mai fericit de a exprima ceea ce vreau să spun. (Oates 2003, 141)

Plecat din atmosfera sufocantă, provincială, a Irlandei în 1904 și instalat la Triest, Joyce își simte spiritul eliberat se livrează la un sprint scriptural fără precedent.

> [...] în aceste nouă luni, am dat viață unui copil, am scris 500 de pagini din romanul meu, am scris 3 povestiri [...] Pe lîngă asta, cred că acum scriu mult mai bine decît atunci când eram la Dublin, iar incidentul din cap. XXIII în care Stephen o curtează pe Emma Cléry îl consider o remarcabilă realizare scriitoricească". (Joyce>Stanislaus Joyce, july 12th 1905)

Este prima autoapreciere pozitivă pe care Joyce, parcimonios în laude cu sine însuși, o face. Câțiva ani mai târziu, judecățile pe care și le aplică sunt mai severe. Într-o

[10] Holomorfismul consistă în capacitatea autorului de a scruta în permanență toate orizonturile – macroscopice și microscopice – ale textului în șantier, de a le regândi și de a opera eventual modificări la toate aceste nivele. Inima lui este genomul interior al momentului.

https://biblioteca-digitala.ro

scrisoare către scriitorul american Robert McAlmon din 2 sept. 1921, Joyce recunoaşte, făcând referinţă la *Ulise* pe care nu-l terminase încă, fiincă scrisese o mulţime de prostii în cuprinsul blestematei de cărţi. Se referă, probabil, la primele două versiuni, ratate, dar poate şi la ultima în măsura în care conţinutul ei şocase mentalitatea socială a timpului şi declanşase reacţii virulente. Curajul, propriu marilor creatori, l-a salvat de această ultimă îndoială care ar fi putut antrena abandonarea proiectului.

Cel care a exprimat în modul cel mai plastic teroarea „perfecţiunii" este poate Oscar Wilde (*Dans la conversation*) când se lamentează: „toată dimineaţa, am corectat şpalţii unuia dintre poemele mele şi am suprimat o virgulă. În cursul după-amiezii, am restabilit-o". (Wilde 1993, 25) Este o simplă vorbă de spirit a neîntrecutului Wilde sau un adevăr? Cioran visează la o lume a virtuozităţii expresive, în care s-ar putea muri pentru o virgulă rău plasată. Raymond Carver citează un autor care susţine că ştie „[...] că o nuvelă este terminată când a citit-o cu grijă, am înlăturat un anumit număr de virgule, apoi am citit-o încă o dată şi am repus virgulele în aceleaşi locuri". Altfel spus, genomul interior[11] al nuvelei s-a stabilizat în spiritul său, viziunea sa asupra ansamblului nu mai evoluează, iar atunci poate trimite nuvela la editor. Scrupulele autorilor pot fi interminabile, dar simţul măsurii trebuie să regenteze creaţia. Concluzia lui Murakami pe marginea acestui tip de mezaventuri – foarte judicioasă – este că dacă lucrezi un text prea multă vreme fără întrerupere, rişti să-l degradezi.

Joseph Conrad reumă lucrurile altfel: geneza este acompaniată de un viu sentiment de insecuritate axiologică: „Continui precum cineva ar merge pe bicicletă deasupra unei prăpăstii pe o scândură largă de 14 inchi. Dacă greşesc sunt pierdut". Ca atare vigilenţa şi autosuspiciunea sunt tovarăşele de drum ale autorului în timpul genezei. În timpul efortului genetic Conrad îşi simte creierul lichefiat iar el redus la cvasiimbecilitate. Traducerea noastră: în acele momente conştiinţa este anihilată dând câmp liber de acţiune inconştientului care striveşte propriul său *alter ego* conştient, omul banal de toate zilele aşa cum se putea vedea la Coleridge, la de Quincey, la romantici în general, la suprarealişti.

Putem conchide că opera majoră are tendinţa a se naşte în spaţiul de hibridare al exuberantei creatoare cu aciditatea critică.

Câteodată subliteratura – sinonimă de literatură comercială - produsă la începuturile carierei lor de mari scriitori are o scuză majoră dacă nu chiar o calitate: cea de a permite escaladarea dificultăţilor de pătrundere într-o lume literară baricadată în spatele unor convenţii sau continuarea unei cariere literare. În Anglia, ca şi în Franţa în multe cazuri, literatura, permiţând rareori autorilor să-şi câştige decent existenţa, era cândva şi este încă rău văzută, iar părinţii se opuneau vehement ca progenitura lor să se angajeze în această cale. A fost, între nenumăraţi alţii – Stevenson, Churchill, ... – cazul lui Balzac.

[11] Genomul interior este intuiţia profundă a autorului despre ce trebuie să fie proiectul, la toate nivelele şi în fiecare moment al evoluţiei lui. El este aşadar o instanţă proteică, evolutivă în timp pe durata genezei şi chiar după, aşa cum s-a putut vedea la D. H. Lawrence, Henry James, sau Wilkie Collins.

https://biblioteca-digitala.ro

Personalitate care prezintă un fericit echilibru între talentele de literator și cele de critic, Balzac (1876, 45) n-a avut întotdeauna statura valorică din anii de maturitate. Odată trecut pragul consacrării, el aruncă o privire retrospectivă severă asupra începuturilor sale de literator într-o scrisoare adresată sorei și confidentei sale, Laure Surville: „Văd astăzi că *Cromwell* nu avea nici măcar meritul de a fi un embrion; în ce privește romanele mele, ele nu îl valorează nici pe dracul, și nu sunt mai cu seamă atât de atrăgătoare". Piesa (*Cromwell*) este marcată de decalaje severe de nivel artistic între diferitele părți: „că actul doi este foarte slab, actul întâi este prea scânteietor [...] trebuie să mă mai gândesc". Pe când n-avea încă douăzeci de ani, cu disperarea în suflet, Honoré recurge la un subterfugiu care speră să treacă neobservat de cerberii critici și o pastișează fără jenă pe Ann Radcliffe, „regina romantismului de oroare" (Plougastel 2019) din epocă. Scrie în această notă *Moștenitoarea de Birague*, urmată mai târziu de o grindină de subtexte: *Jean-Louis sau Fata găsită*, *Tătarul sau Întoarcerea exilatului*, *Clotilde de Lusignan sau Frumosul evreu*, *Centenarul sau Cei doi Bérigheld*, *Vicarul din Ardenni*, *Anette și criminalul*, *Ultima zână*, *Arta de a nu fi prost a escrocilor*... În subzistența părinților care îi acordaseră doi ani de stipendii (120 de franci pe lună) pentru a-și dovedi talentele de scriitor, Honoré scrie furibund, până la patruzeci de pagini pe zi, compoziții plat comerciale pentru cabinetele de lectura din epocă. În caz de eșec, spectrul înțelegerii cu părinții era de a intra ca stagiar într-un cabinet de notar. Dar ce iese de sub pana lui în această epocă în care talentul lui nu este deloc format le va califica el însuși de „porcării" (cochonneries). Complet uitate astăzi, porcăriile – foarte cerute de public și de editori – au avut totuși marele merit de a face să intre banii „în valuri" în întreprinderea Balzac, i-au permis să supraviețuiască ca scriitor celor doi ani acordați de părinții lui pentru a-si face probele de literator autentic, să părăsească mansarda din strada Lesdiguière, cu zidurile galbene și murdare care mirosea mizeria", prin crăpăturile acoperișului căreia se vedea cerul", și să progreseze rapid în uimitoarele calități care sunt cele ale unui autentic literator. Găsind insuficientă privirea pe care o aruncă el însuși asupra propriilor sale opere, Balzac nu neglijează nici aprecierile criticii și își ajustează textele în funcție de observațiile care i se par pertinente. Oare sentinela spiritului autocritic au făcut din el marele scriitor care a devenit, atunci când rapiditatea cu care scria ar fi putut să-l împingă mai degrabă către o anumită superficialitate!? Balzac este unul dintre autorii care a întrunit cele mai multe condiții pentru a-și pune calitatea scrieturii în pericol: scria la modul „industrial", sub presiunea datoriilor câte patruzeci de pagini pe zi, urmărit de creditori, în frig și umezeală la început, într-o insecuritate financiară permanentă mai târziu. Simțul critic l-a salvat însă. La sfârșitul lui ianuarie 1933, îi scrie înciudat dnei Hanska:

> Mi-am dat seama de defectele de stil care desfigurează *Pielea de șagri*; o corectez pentru a o face ireproșabilă; dar după două luni de lucru, odată *Pielea* retipărită, descopăr încă o sută de greșeli. Astea sunt suferințele poetului. S-a întâmplat același lucru cu *Șuanii*. L-am rescris în întregime, și a doua ediție, care va apărea, are încă multe pete.
> Din toate părțile, mi se strigă că nu știu să scriu, iar asta este crud când mi-am spus deja

https://biblioteca-digitala.ro

acest lucru şi că consacru ziua noilor mele lucrări şi noaptea perfecţionării celor vechi. Ca ursul, ling în acest moment *Scenele din viaţa privată* şi *Fiziologia mariajului*; apoi o să relucrez *Poveştile filosofice*. [...] Vreau să fac mai bine. Îmi cântăresc frazele şi cuvintele cum îşi cântăreşte un avar piesele de aur. (Balzac 1899, 7–8)

Este clar că Balzac prelungeşte evaluările retrospectiv, după terminarea genezelor respective, iar că, în acest caz precis, critica n-a fost „căţeaua detestată" ci arbitrul lucid care i-a surprins defecte reale ale compoziţiilor şi implicit i-a dat o mână de ajutor pentru a se ameliora în arta scrisului. La sfârşitul anului 1829, parvine pentru prima dată să atingă statutul invidiat de „autor la modă". *Şuanii,* roman contrarevoluţionar, şi *Fiziologia mariajului* (Jacques Cellard) fac vâlvă în Parisul epocii.

Thomas Mann se îndoieşte de el însuşi de-a lungul întregului proces de geneză, iar la sfârşit îşi poziţionează opera cu o remarcabilă luciditate axiologică.

Ieri după masă, după ce mi-am dictat scrisorile, am scris sfârşitul capitolului „Serah", pasajul unde Iacov află că Iosif trăieşte. Rămânc întrebarea dacă am reuşit – îmi ajunge că s-a găsit din nou o soluţie, bună-rea pentru una din probleme şi că întregul a fost dus cu un pas mai departe, înspre sfârşit. A fost ceva asemănător cu nefericirea lui Iakov pricinuită de copilul lui sfâşiat. [...] În acelaşi timp nu-l consider deloc pe *Iosif* o operă cu adevărat mare, ci doar ca un mijloc personal de a împărtăşi până la un anumit grad experienţele oamenilor mari. [...] Ceea ce fac cu e un fel de escrocherie nevinovată care-mi serveşte să încerc [...] cum e să fii om mare [...]. (Mann>Agnes E. Meyer, 12 iulie 1942)

Spiritul critic al lui Flaubert atinge culmi nebănuite pe care numai acribia lui estetică le egalează. Este poate demiurgul cel mai sever cu el însuşi, cel mai ros de îndoieli, cel mai obsedat de perfecţiunea de conţinut şi formă[12] în echilibrul lor organic. Crizele de îndoială abisale, aproape psihotice, întoarcerile înapoi conceptuale, corecţiile furibunde, interminabile, paroxistice la punctul de a-l paraliza mental marchează genezele tuturor cărţilor lui. *Ispita Sfântului Anton*, în curs de construcţie, i se pare

[...] măruntă [...]. Nimic care să te entuziasmeze şi să strălucească de departe. Îmi face impresia că sunt un elev bun la literatură. Această carte vădeşte mult mai multă răbdare decât geniu, mult mai multă muncă decât talent. Fără să mai punem la socoteală că nici stilul nu e prea tare; o mulţime de fraze ar trebui scoase; [...]. (Flaubert>Bouilhet, 5 oct. 1856)

[12] Este ponciful şi imaginea consacrată a lui Flaubert. Câţiva scriitori, o mică minoritate, îi găsesc defecte. Roger Martin du Gard, care face parte totuşi dintr-o altă generaţie, scrie despre *Bovary* pe care o reciteşte în 1918: „Această carte a fost multă vreme pentru mine un arbore sacru. Ceva perfect, de compact şi de dur, din care nu se putea scoate un cuvânt, căruia nu i s-ar putea adăuga unul. Nu este adevărat. Această perfecţiune este depăşită astăzi. Există lungimi, abuzuri de epitete, de detalii inutile. Este un arbore stufos, şi spiritul modern [...] visează să facă tăieturi. [...] Aceasta fortifică în mine gustul sobrietăţii în descriere, aproape de uscăciune, pentru a nu lăsa decât absolut esenţialul". (*Journal* 1992, 977)

https://biblioteca-digitala.ro

Începută în octombrie 1865, *Educația sentimentală* este văzută de propriu-i genitor la aproape un an de la demararea proiectului sub o lumină neagră: „Cred [...] că va fi o operă mediocră, concepția fiind vicioasă. Vreau să reprezint o stare psihologică adevărată [...] și încă nescrisă". (Flaubert>Alfred Maury, 20 aug. 1865) Într-o altă scrisoare se plânge din nou de concepția vicioasă dar și de moliciunea caracterelor: „[...] caractere atât de lipsite de vlagă vor interesa oare? Nu ajungi la efecte mari decât cu lucruri simple, cu pasiuni răspicate. Dar nu văd nicăieri simplitate în lumea modernă". (Flaubert>George Sand, 1 nov. 1867) Despre *Bouvard și Pécuchet*, același sentiment: „De aproape patru luni (de când trec prin angoase infernale) am scris, în totul, paisprezece pagini, și pe deasupra și proaste! (Flaubert-Zola, 13 aug. 1874). Într-adevăr, având în centrul ei două personaje mediocre angajate într-o discuție de o monotonie ucigătoare, scriitorul riscă să fie involuntar și inconștient contaminat de același spirit, iar cartea să alunece în globalitatea ei în mediocritate. Flaubert este conștient de acest pericol pentru că, într-o scrisoare către Zola (5 dec. 1877), își dă seama că „[...] Nu va avea o semnificație decât prin ansamblu. Nicio *bucată* spectaculoasă, nimic strălucitor, și mereu aceeași situație căreia trebuie să-i variezi aspectele. Mi-e teamă să nu iasă plictisitoare la culme". Flaubert a avut șansa, ca și Dumas, Gautier sau Vigny, că cercul lui intim – Louis Bouilhet, Maxime du Camp, Turgheniev, Louise Colet, George Sand, cu toții oameni de condei – a avut o incidență notabilă asupra diverselor lui șantiere literare, nu numai prin sugestiile fecunde dar și prin criticile pe care le formulau când proiectul se afla încă pe război.

Concluzia care se desprinde este că, în cursul revizuirilor succesive, artistul trebuie să fie suficient de sever cu el însuși pentru a detecta (toate) defectele proiectului în curs de edificare, evitând extremitatea pragului „mortifer" sinonim de eșec și abandon. Doar din această poziție manuscrisul poate – spunem bine „poate" – evolua spre (capod)operă. Dacă privim lucrurile de la capătul opus, de la faptul că marii scriitori, obiectul privilegiat al cercetării noastre, au dat cu toții opere majore sau capodopere, putem deduce că ei posedă acea luciditate lipsită de complezență, vigilentă și severă față de propria producție. Majoritatea lor au debutat cu lucrări convenționale dacă nu mediocre. Doar ulterior ambiția și spiritul critic coroziv întors împotriva lor înșile i-au ajutat să se înalțe la cotele valorice ale consacrării.

În consecință, putem să definim poziția critică cea mai fecundă drept locul geometric care se situează între tendința către autoflagelare și cea de autoglorificare chiar dacă marii scriitori înșiși au căzut câteodată și într-un păcat și în celălalt.

2. Evaluarea externă

Suntem acum în poziție de a vorbi de o **autoevaluare,** cea tratată în subcapitolul precedent, și de o **evaluare externă** legate, respectiv, de conceptul de **autocorecții** și cel de **corecții semialogene și alogene**.

Corecțiile semialogene sunt cele făcute de autorul însuși pe baza observațiilor critice emanând de la prieteni, precum cei ai lui Flaubert și cele operate de autor

https://biblioteca-digitala.ro

ca urmare a remarcilor cronicarilor literari de care La Rochefoucauld, Voltaire, Balzac, Virginia Woolf... țin cont pentru a-și ameliora calitatea scriiturii. Este însă de presupus că, filtrate prin spiritul autorului, remarcile apropiaților nu sunt transpuse *tale quale* în text ci mai mult sau mai puțin modificate.

Corecțiile alogene sunt cele făcute în mod direct pe manuscrise de o altă persoană decât autorul textului precum cele pe care le face Goethe pe manuscrisele lui Schiller, A. T. W. Higginson, mentorul lui Emily Dickinson, pe manuscrisele poetei (Dickinson>Higginson, început de 1866), Sidney Colvin, pe manuscrisele lui Stevenson, soția lui Haruki Murakami, pe manuscrisele soțului ei.

Există situații când, găsind că un aspect sau altul mai „tehnic", al textului produs nu-l satisface dar conștient de faptul că este prea impregnat de el, că a intrat în faza cristalizării categoriilor[13] pentru a-i putea vedea în mod clar defectele și a-l ameliora, scriitorul însuși face apel la o autoritate în materie. Unul dintre cei dintâi, istoricește vorbind, care face apel la un ochi străin asupra lucrării în șantier este Voltaire. Corespondența lui revelă faptul că amicii săi, soții d'Argental, îi fac critica diverselor versiuni ale pieselor de teatru. Voltaire ține cont de observațiile lor când își reface textualizările. Secretarului său, Collini, care i se plânge că are degetele uzate din cauză că copiază și recopiază fără încetare versiunile succesive al căror carusel îl amețește, Voltaire îi replică cu umor: „[...] dacă Matusalem ar fi făcut versuri mediocre, atunci ar fi trebuit să le refacă la nouă sute de ani trecuți." (Voltaire 1997, 11)

Primul roman al lui Walter Scott, *Waverley or 'Tis Sixty Years Since'* a fost început în 1805. Odată primele capitole redactate, ele sunt supuse unui amic competent în ale literaturii, William Erskine, care le găsește proaste și îl sfătuiește pe Scott să nu persevereze zadarnic. Romanul este deci abandonat într-un sertar și nu va fi reluat decât câțiva ani mai târziu (incubație inconștientă). Anecdota probează forța judecății critice, chiar în cazurile în care se vădește eronată, pentru că, terminat târziu și publicat abia în 1814, romanul va avea un mare succes de public, fondând hipergenetic cu aceeași ocazie genul romanului istoric în Europa. Începând din această epocă, arbitrajul lui Scott are o asemenea autoritate încât, întâlnind scriitorul scoțian deja la apogeul celebrității sale în 1826, Vigny consemnează în jurnalul său „L-am rugat să-mi scrie despre defectele romanului [*Cinq-Mars* – n.n.] dându-i adresa mea". (1826 6 nov.),

Goethe are sentimentul net, la o primă lectură a poemului *Hermann și Dorothea*, că hexametrii nu sunt bine utilizați. Or, *Hermann și Dorothea* este o operă de vârf a lui Goethe, cu toate că populară: „[...] cel mai cald, simplu și onest, cel mai nobil, mai naiv și mai moral dintre poemele lui Goethe, cum a spus Friedrich Schlegel [...]" (Mann 1974, 52). Ca atare, Goethe cere ajutorul lui Johann Friedrich Voss, traducător reputat în epocă al marilor poeți latini – Ovidiu, Horațiu, Virgiliu ...- și

[13] Fază de stagnare în care se intră după ce un individ s-a ocupat suficient de multă vreme cu rezolvarea unei probleme. În aceste momente este atât de familiarizat cu problema respectivă, încât nu-i mai vede «relieful» și nu mai progresează.

https://biblioteca-digitala.ro

virtuoz al acestui gen de versificație, cerându-i să-i sublinieze hexametrii greșiți. Voss îi răspunse cu umor că îi pare rău dar ar trebui să-i sublinieze pe toți. Dincolo de aspectul amuzant al întâmplării, avem aici o intruziune a unui agent exterior în gestația unei opere, urmare a unei evaluări lucide. Goethe face parte din a treia categorie a lui Platon: „cei care nu știu și știu să nu știu". Într-o formulare echivalentă, cei care își dau seama de limitele lor și caută soluții valabile pentru a le depăși.

Joyce reclama critică prietenei și mecenei lui, Harriet Shaw Weaver: „Aș fi foarte bucuros și de asemeni foarte recunoscător dacă mi-ați comunica orice impresie despre pasajele trimise". (Joyce> oct. 17th 1923) Dar nu se mulțumește numai cu judecata de amatoare al lui Shaw Weaver, care nu era scriitoare, și apelează la arbitrajul critic al lui Ezra Pound, căruia îi cere un verdict asupra diverselor episoade pe care i le trimite, între altele, cele din *Finnegan's Wake* (1926). Malcolm Lowry corectează a doua versiune a romanului *Sub vulcan,* în funcție de propriile-i criterii, dar și în funcție de „[...] anumite obiecții ridicate de diferiți editori împotriva publicării lui" după ce inițial, într-o scrisoare către Jonathan Cape (2 ian. 1946) refuzase net acest lucru.

Evaluările externe, mai cu seamă când emană de la oameni competenți, ni se par în anumite cazuri mai fiabile în raport cu autoevaluările pentru simplu motiv că dacă o operă, chiar aflată încă *in statu nascendi,* are vocația de a răsuna într-o pluralitate de indivizi, scriitorul o testează astfel în mediul ei natural care este lumea exterioară, chiar dacă această lume se reduce la una, două sau câteva persoane într-un salon. Ecourile vor fi în mod obiectiv mai numeroase și, unele cel puțin, potențial, mai fiabile decât autoevaluarea. Cei care ca La Rochefoucauld, Vigny, Flaubert, Poe, Woolf, într-o mai mică măsură Balzac, îmbină autoevaluarea cu evaluarea externă par a deține formula optimală care permite realizarea unui apex al calității artistice. Balzac este un dublu evaluator: evaluează ce a scris după gustul lui de moment, dar în același timp, conștient de propriile-i slăbiciuni, încearcă să amelioreze propriul aparat creator pe firul experiențelor scripturale, acel „N-am făcut cartea mea mai mult decât ea m-a făcut" intuit deja de Montaigne. Pe când era foarte tânăr, pudoarea estetică îl împiedică să trimită unele dintre scrierile pe care le comitea chiar complicei și egeriei lui dintotdeauna: sora sa cadetă Laure Surville de care îl lega o caldă prietenie intelectuală. Despre *Moștenitoarea lui Birague* îi scrie că „este o adevărată porcărie literară, căci acum vălul a căzut". În același an, 1822, făcând bilanțul a ceea ce lucrase sau publicase până atunci constată că progresează repede în modul său de a gândi și a compune, ceea ce îi dă mari speranțe pentru viitor: „Reflectez, ideile mele se maturizează, recunosc că natura m-a răsfățat dându-mi inima și capul meu". (Balzac 1876, 61) Unele proiecte îi ies din primul jet, altele necesită straturi succesive de modificări și corecturi: „Sunt foarte entuziast în ce privește *Modeste.* Caractere, intrigă, dramă, totul este nou, original. Corectez pentru ultima oară *Șuanii.* [...] Apoi voi retipări, completă și bine corectată *Fiziologia mariajului.* (Balzac, 1906 II, 246) Specialiștii admit la Balzac o medie de șapte–opt corecturi per text considerat în forma definitivă. Târziu, în 1843, severitatea față de el însuși nu diminuase. Este ulcerat de o impardonabilă neglijență care îl condusese să mențină

https://biblioteca-digitala.ro

[...] o operă nedemnă de restul (*Căpitanul parizian* în *Cele două întâlniri*[14]) [care] trebuie înlocuită pe de-a-ntregul, înlocuită cu altceva, mi-am dat seama. Volumul trebuie să apară şi n-am avut timp să refac această melodramă nedemnă de mine. Inima mea de scriitor cinstit încă mai sângerează. (Balzac>d-na Hanska, 2 martie 1843).

Dacă marii autori au un simţ autocritic la înălţimea geniului lor, în acelaşi timp instabilitatea genezei şi chiar intervenţia – minoră după opinia noastră – a unor agenţi exteriori confortează problematizarea la un nivel care atinge limitele potenţialului uman în domeniu.

În epocile mai vechi – secolul elisabetan în Anglia, cel de al XIX-lea în Franţa – se practicau scrieri la mai multe mâini, situaţie în care atât evaluările cât şi corecţiile sunt multiple. Shakespeare a scris câteva piese în colaborare cu alţi autori din epocă. Dumas, care montase o adevărată manufactură scripturală, lucra „în societate" cu alţi condeieri, în principal Auguste Maquet, dar şi Cordellier-Delanoue (*Napoléon Bonaparte*, sau *Treizeci de ani de istorie a Franţei*), Anicet-Bourgeois (*Angèle*), Adolphe de Leuven care creează canavalele pieselor lui de teatru. Printre „societari" figurează de asemenea Mallefille, Meurice, Vacquerie, Gérard de Nerval, Téophile Gautier, Gaspard de Cherville şi propriu-i fiu, Alexandre Dumas-fiul. A fost el un profitor, un individ care a ştiut să profite prin manevre juridice abile de talentele, incontestabile de altfel, ale tinerilor din generaţia sa? Unii dintre ei – să-i amintim doar pe Gautier, de Nerval, Eugène Sue, Dumas-fils – sunt figuri emblematice ale secolului care s-au realizat ulterior. Dar s-au realizat ei plenar sau o parte din ce-ar fi putut face le-a fost confiscat de foarte simpatica figură a lui Dumas. Apoi, în ce măsură ucenicia în preajma lui Dumas le-a servit propria lor dezvoltare intelectual-artistică, deci le-a fost benefică? Este dificil de separat ce se datorează colaboratorilor şi ce se revine lui Dumas din forma finală iar problema paternităţii este foarte dificilă cel puţin în ce priveşte marile romane ale scrise, toate, în colaborare cu Auguste Maquet. Dacă cei numiţi mai sus şi-au împrumutat pana în mod episodic, în general presaţi de nevoia de bani, Maquet a fost timp de treisprezece ani un „permanent", constituind cu Dumas ceea ce a fost taxat de „tandem de geniu" bazat pe o fericită complementaritate. Maquet, în fapt un „al doilea Dumas", a avut un destin ingrat: în lume numele lui este complet necunoscut. După ruperea relaţiilor cu el soldată cu un răsunător proces în 1858, Dumas nu va scrie decât romane de mâna a doua, prolixe, obositoare la lectură. Se pare însă că în cazul tuturor colaborărilor ultima mână i se datorează lui. El aducea textului vivacitatea, dialogurile pline de „căldură şi brio" care le apropiau de teatru şi au permis *post factum* numeroase ecranizări. El era patronul, şeful de orhestră. El reprezenta marca, iar ceilalţi aveau garanţia de a fi mai bine plătiţi decât dacă ar fi publicat sub numele lor propriu, în eventualitatea că un editor sau director de revistă s-ar fi hazardat să le accepte scrierile. Dacă este să-i

[14] Capitol din romanul *Femeia la treizeci de ani*, apărută pentru prima dată în jurnalul *La Presse*, în 1831 în două părţi : *Fascinaţia* şi *Căpitanul parizian*.

https://biblioteca-digitala.ro

dăm crezare lui Emile de Girardin, fondatorul jurnalului *La Presse*, un episod semnat Dumas se vindea cu 3 franci, unul semnat Dumas – Maquet, cu 30 de bani. În aceste condiții alegerea se face repede. Nu este mai puțin adevărat că anumite incidente ale colaborării celor doi sunt tulburătoare. Foarte citată este întâmplarea următoare. Romanele fiind publicate în foileton, un episod din *Vicontele de Bragelonne* se pierde în redacție în ajunul apariției jurnalului. Dumas fiind absent, se face apel la Maquet care furnizează în catastrofă prima versiune, cea pe care o dăduse lui Dumas. A doua zi se regăsește textul lui Dumas și se constată că era cvasiidentic cu versiunea Maquet. Edifiant! Maquet a fost un adevărat coautor al marilor romane dumasiene. După opinia noastră, în cazul acestui binom de creatori avem de-a face cu o veritabilă colaborare alogenă și nu semialogenă cum s-ar putea crede la o privire superficială., în ciuda „ultimei mâini" a lui Dumas care practic nu modifica părțile scrise de Maquet sau canavalele sale narative.

Cu tandemul Goethe–Schiller lucrurile sunt mai complicate. Dacă fuziunea creatoare cu Schiller mergea până într-acolo încât înțeleptul de la Weimar se amesteca direct în textele lui Schiller pe care le corecta, se pare că Schiller la rândul lui se amesteca și el în textele lui Goethe. Avem o dublă influență alogenă, o fuziune care l-a determinat pe Kundera să vorbească de ei la singular, sub eponimul Friedrich Wolfgang Schilloethe. Evident, personajul Schilloethe a dispărut în 1805 odată cu moartea prematură a lui Schiller. Profund afectat, Goethe n-a putut scrie nimic o bună bucată de timp. Asupra altor dramaturgi sau prozatori, precum Wieland sau Herder, Goethe a exersat o influență semialogenă, prin sfaturi, ceea ce presupune o distanță intelectuală mai mare, dar nu elimină patina goetheană a scrisului lor.

Flaubert organizase în jurul lui un întreg stat major literar cu care se consulta: Louis Bouilhet, Maxime du Camp, Louise Colet, poetă ea însăși, Turgheniev, George Sand... Numărul influențelor, felul în care ele se combină și de hibridează este mai dificil de stabilit în asemenea cazuri și în orie caz, explorarea lor ține de cercetările de nișă care trebuie să preceadă lucrările teoretice în genul celei a noastre și să-i constituie soclul. Din păcate, ele nu există sau nu există împinse până la punctul care ar permite decelarea dinamicii interne a unei asemenea colaborări.

Evaluarea externă poate avea un dublu efect: asupra destinatarului observațiilor dar și asupra emițătorului lor, evaluatorul extern, pe care, atunci când este și el scriitor, îl poate conduce prin ricoșeu la o conștiință acută a propriilor sale puncte slabe: este un fel de *efect bumerang*. Vorbind despre cartea lui Aldous Huxley *Timpul, trebuie să se oprească* (1944), „captivantă" dar „condamnabilă", Thomas Mann își recunoaște propriile zone de umbră:

> Numai că eu însumi n-am conștiința perfect curată când e vorba de morbiditate și de decadență. Am fel de fel de lucruri pe răboj în acest sens încă de pe vremea *Casei Buddenbrook*; *Moartea la Veneția* nu e nici ea ireproșabilă din acest punct de vedere, și ce se petrece acum, în *Doctor Faustus*, iarăși nu e lucru curat. (Mann>Agnes E. Meyer, 11 oct. '44)

https://biblioteca-digitala.ro

Vedem în mod clar că genomul interior evoluează în timp, antrenează nevoia de optimalitate formală şi poate induce remanierea proiectului.

La lectura lui *Ulise* al lui Joyce, editat la Paris după mari eforturi infructuoase de publicare în spaţiul anglo-saxon şi trecut fraudulos din Franţa în Anglia unde era interzis, Orwell regretă a-l fi citit. Cartea i-a indus un puternic complex de inferioritate. Se simte „un eunuc" care a urmat cursuri pentru a trece drept un bas sau un bariton dar care, dacă asculţi cu atenţie, scoate încă vechiul chiţăit de odinioară, îi scrie el Brendei Salkeld, iubita lui din perioada respectivă, la începutul lui septembrie 1934. Iar unele părţi din *Keep The Aspidistra Flying*, romanul lui imediat următor, i se par acceptabile, dar alte părţi îi „dau poftă să vomite".

Evaluările externe, postgenetice, când primii, chiar înaintea criticii, au cuvântul editorii, se pot dovedi catastrofice pentru autorii nonconformişti. *Robinson Crusoe* a fost refuzat net de toţi librarii-editori din Londra în 1719. Dezabuzat, Daniel Defoe a vrut să se debaraseze de manuscris. Dacă un prieten nu i-ar fi mijlocit vânzarea manuscrisului romanului unui anume William Taylor pentru modica sumă de zece livre sterline, *Robinson Crusoe*, astăzi unul dintre primele zece romane cele mai populare în lume, n-ar fi fost probabil niciodată publicat. Byron n-a fost nici el întotdeauna răsfăţat de public şi de critică. Când drama în versuri *Don Juan*, subiect scandalos în sine, este publicată, în 1821, textul suscită un enorm scandal: Byron este ţintuit la stâlpul infamiei, aşa cum i se întâmplase şi lui Molière cu un secol şi jumătate mai înainte pentru acelaşi subiect. Pentru a supravieţui naufragiului, editorul său istoric se desolidarizează de el şi se străduieşte să probeze public că nu are nicio legătură cu respectiva publicare. Între 1879 şi 1883, tânărul Bernard Shaw scrisese cinci romane care au fost refuzate rând pe rând de nu mai puţin de şaizeci de editori din Anglia şi America. Record mondial absolut după ştiinţa noastră. Walt Whitman, „poet canibal", publică prima ediţie a culegerii lui far de poezii *Fire de iarbă* pe 5 iulie 1855 pe cont de autor din acelaşi motiv: toţi editorii cărora li se adresase refuzau cu indignare să o publice. Si nu fără motive: între conţinut, care este un elogiu de sine însuşi (*Chant de moi-même*, 1300 versuri), tenta erotică a secţiunii „Copiii lui Adam" (ed. din 1860) şi până la convenţiile estetice şi editoriale, Whitman sfidează toate uzanţele de conţinut şi de formă estetică ale poeziei epocii. Trebuie totuşi notat faptul că Byron, Whitman, Shaw, Joyce se manifestau într-un spaţiu anglo-saxon impregnat de puritanism. Recunoaşterea lui Whitman a venit, puţin câte puţin, mai târziu. Odiseea drumului spre recunoaştere şi notorietate a surorilor Brontë este lungă şi presărată de eşecuri. Volumul *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell* (pseudonimele respective ale lui Charlotte, Emily şi Anne Brontë) a fost trimis dlor Aylott şi Jones din Londra, surorile Brontë declarându-se gata să asume costurile publicării. Volumul, de o valoare inegală, a apărut în 1846. În pofida interesului pe care îl prezentau poemele lui Emily, cele ale surorilor ei fiind, cu două excepţii, realmente slabe, volumul n-a avut nici succes de public nici ecouri în presă. În librării s-au vândut doar două exemplare. Simultan, Charlotte, sub acelaşi pseudonim al fraţilor Bell, propusese celor doi editori trei romane – *Profesorul*, *La răscruce de*

https://biblioteca-digitala.ro

vânturi și *Agnes Grey*. Iarăși fără succes! A continuat totuși să trimită cu obstinație romanele altor editori, dar neșansa o urmărea. Manuscrisul îi era cel mai adesea restituit sec, prin poștă, fără nicio explicație. Această avalanșă de eșecuri a avut un efect invers celui logic. Au făcut-o pe Charlotte să se obstineze. S-a pus în consecință să scrie *Jane Eyre*. Iar *Jane Eyre* (1847) a avut un succes fulgurant de la bun început, permițând ulterior și publicarea textelor refuzate până atunci. Interpretarea cea mai îndreptățită a întregii acestei fenomenologii ni se pare aceea că un insucces mărunt condiționează, prin obstinația și investiția intensă a autorului, texte de o calitate și mai bună succes mai important. Dar lasă să se întrevadă și posibilitatea ca autori de geniu, dar cu o mai slabă tărie de caracter, să fi abandonat și distrus lucrări de valoare în fața zidului obtuzității și mediocrității editorilor.

Ceea ce ne lasă să imaginăm o istorie literară efectivă, cea care s-a realizat, și o istorie literară virtuală, cea care ar fi putut să se realizeze dacă efectul sterilizator al deținătorilor levierelor deschiderii către public n-ar fi existat. Potențialul uman, iar acest adevăr este valabil în toate domeniile, este în imposibilitatea de a se realiza socialmente în integralitatea lui. Am reaminti doar lucrarea lui Bernard Barber *Resistance by Scientists to Scientific Discovery* care relevă paradoxul poziției reacționare a masei oamenilor de știință.

Situații de acest fel istoria literară a înregistrat cu sutele și desenează drumul de cruce privilegiat al unora dintre veritabilii creatori. Dacă Goethe, Victor Hugo, Vasile Alecsandri au fost editați și s-au bucurat de un constant succes de-a lungul carierei, alții, precum Defoe, Walt Whitman, Joyce, Bernard Shaw, ..., cu lucrări mai degrabă contrariante decât sublime, au întâmpinat enorme dificultăți în a se face publicați, în vreme ce o a treia categorie – Molière, Flaubert, Baudelaire, Mircea Eliade, Soljenițîn... au avut dreptul la procese, persecuții, interdicții de publicat. Vedem doar două criterii în virtutea cărora, editorii și alți factori de decizie aruncă la pubelă manuscrise cu adevărat originale, veritabila inovație.

Ei judecă viitorul în funcție de *main stream*-ul literar în care se scaldă, de factura medie a materialelor care li se propun care prin forța lucrurilor este inferioară, comună, chiar dacă nu lipsită de indeniabile calități și o remarcabilă vivacitate de spirit – iar aici este capcana –, iar al doilea criteriu consistă în selecționarea textelor în funcție de canoanele trecutului ceea ce este mai grav încă. În consecință, editorii au cele mai mari șanse să se înșele atunci când se confruntă cu opere disruptive, care sparg liniile de contur convenționale. Am lăsat în afara acestor considerații o fracțiune a criteriului politic subteran care traversează chiar epocile în care se spune că nu există discriminări politice.

*

O atitudine echilibrată vizavi de propriu-i proiect în curs pe care o putem poziționa ca pe o concluzie a ultimelor două subcapitole – autocritica și critica externă – o are Haruki Murakami. Fenomenul Murakami probează că literatura mondială parvine la

https://biblioteca-digitala.ro

o anumită maturitate, altfel spus, integrează progresiv în sfera conştientă mecanisme care ţineau altădată de inconştient, lansând implicit inconştientul în explorarea unor teritorii şi mai avansate. După o primă versiune aşezată pe hârtie în mod visceral, sub imperiul subconştientului, Murakami declară:

> Mă străduiesc deci, în faza rescrierii, să gonesc în mod hotărât orice mândrie şi orice complezenţă faţă de mine însumi şi să moderez pe cât posibil febra creierului meu. Trebuie totodată să am bine grijă să nu sting focul prea tare [...]. Iar după aceea să adopt o atitudine care permite să suport critica exterioară. Trebuie să ştii să încasezi cu stoicism comentariile dezagreabile. După publicarea cărţii, dimpotrivă, va fi întotdeauna posibil de a îndepărta criticile în felul în care vă va place. Căci dacă puneţi lucrurile prea la inimă, credeţi-mă, riscaţi să fiţi demolat. În schimb, în timpul scrierii, trebuie acceptate cu modestie remarcile şi sugestiile anturajului dv. cu spiritul cel mai deschis posibil. (Murakami 2019, 100)

Remarcăm aceeaşi mefienţă faţă de supraîncălzirea fanteziei, de „balurile mascate ale fanteziei" flaubertiene capabile să conducă la producţii aberante, dar şi capacitatea de a rezista atacurilor exterioare şi a-şi urma drumul idiomatic.

În realitate, impactul criticilor exterioare se produce şi după publicare, deşi efectul lor nu se mai repercutează direct asupra textelor în sine ci asupra autorului care reacţionează în alte moduri. Când, la început de secol XX, Henry James publică singulara ediţie de la New York a celor 23 (24) de romane ulterioare, ediţiilor princeps ale respectivelor romane, o face tocmai pentru a palia criticilor şi falselor interpretări produse în timpul scurs de la data primei publicări şi până atunci. Să spunem, pentru a corecta tirul sensurilor dezvoltate până atunci de critică. Este, pe câte ştim, prima dată în istoria marilor texte, când autorul se îngrijeşte de destinul lor în posteritate şi le prefaţează după publicare.

Finalmente, artistul trebuie să fie suficient de sever cu sine însuşi pentru a vedea toate defectele textului pe care este în curs de a-l edifica, acceptând să examineze punctele criticate de ochiul extern şi, în funcţie de circumstanţe şi de ce îi şopteşte genomul său interior, să refacă textul în sensul lor precum Virginia Woolf, în sens diferit ca Flaubert sau chiar contrar celor ce i se suflă, cum face câteodată Haruki Murakami. Finalmente, rolul observaţiilor exterioare este relativ modest: de a semnala porţiunile şi aspectele problematice ale textului. Creatorul rămâne în întregime suveranul fantasmelor sale.

3. Autocorecţiile creatoare sau de concepţie

Care este însă statutul corecţiilor cont ţinând de diversitatea lor deconcertantă!? Le-am clasificat în **corecţii creatoare,** care marchează o schimbare importantă de conţinut, o inflexiune a viziunii macroscopice sau locale, microscopice, şi **corecţii de confort** sau **estetice** care au ca scop ameliorarea textului în plan formal: eliminarea repetiţiilor, a prolixităţilor, amenajarea de tranziţii de la un bloc de sens la altul, înlocuirea cuvintelor uzate cu sinonime proaspete.

https://biblioteca-digitala.ro

Ronsard a îngrijit el însuși cele cinci ediții antume ale *Operelor complete*, rescriindu-le de la o ediție la alta și reorganizând materialul în interior. Suntem în fața unor corecții creatoare amestecate cu corecții de confort. Corecții creatoare, de nivel macroscopic, operează la rândul său Montaigne pe ediția de referință, zisă „de la Bordeaux", a *Eseurilor.* De la o ediție la alta, *Eseurile* sale se îmbogățesc cu pasaje, iar câteodată cu cărți întregi reprezentând o modificare de substanță, o rotunjire, o schimbare de cap conceptual. Dat fiind că este vorba de un gen scurt, prin definiție concentrat, modificări care într-o lucrare de anvergură pot trece drept reevaluări și corecții minore, de detaliu, la Montaigne ating pur și simplu un nivel filosofic.

Una dintre mutațiile macroscopice cele mai importante ale *Caracterelor* lui La Bruyère se produce în cea de a opta ediție antumă. În cele șapte precedente La Bruyère vehicula ideea datoriei oricărui cetățean de a-și expune viața pentru gloria Suveranului și salvarea Statului. În a opta ediție, ordinea celor doi factori – Suveranul și Statul – este inversată: Statul trece înaintea Suveranului – o idee modernă, atestând faptul că mentalitatea franceză era în curs de a abandona spiritul feudal și avansa către ideea de democrație. Spre meritul lui Ludovic al XIV-lea, trebuie notat că asemenea idei „revoluționare" încolțesc în secolul francez al „absolutismului" fără ca vreun reprezentant al clasei dominante să ia măsuri de retorsiune împotriva lui. Este o emanație a straturilor profunde de gândire ale autorului scânteietoarelor portrete. În ce privește raportul dintre momentul efectiv în care o modificare se produce și palierul de importanță căreia ea îi aparține, putem formula regula conform căreia o modificare produsă într-un anumit moment poate aparține ca nivel de importanță oricăreia dintre fazele superioare, macroscopice, ale genezei. Mutația din ediția a opta a *Caracterelor,* produsă în cadrul textualizării, este cel puțin de nivelul planificării, al schemei conceptuale generale. Aparent paradoxal, dar absolut normal în logica complexă a genezei, conform principiului holomorfic.

Goethe practică și el ambele tipuri de corecții. Schimbările creatoare acompaniază în special lunga evoluție genetică a lui *Faust*, fără să lipsească din celelalte opere, iar schimbările de confort sunt omniprezente. În acest scop păstra întotdeauna la îndemână „un vas cu pap și pensulă, pentru ca în acele locuri unde nu-i plăcea expresia, să lipească bucățele de hârtie albă". (Bode 2016, 180). Secolul XIX vede apogeul acribiei meliorative prin Balzac, Melville, Stevenson, Hugo, dar mai cu seamă Flaubert. *Moby Dick* evoluează radical de la ipostaza inițială, comic-picarescă, spre cea elevată, gravă, mitică a ultimei ipostaze, care l-a instalat la cota noetică cea mai ridicată a secolului. Hugo prezintă câteodată rateuri monumentale în descrierile sale – precum în descrierea naufragiilor – dar asta nu înseamnă că nu era preocupat de ameliorarea scrierilor sale împănate de faimoasele sale așchii (fr. copeaux).

Cei care induc mutații ale scriiturii de tip hipergenetic[15], Proust, Joyce, Hemingway

[15] A căror factură depășește propria operă și își pune, voluntar sau involuntar, amprenta pe un ansamblu de opere aparținând altor autori, pe un gen, depășește fruntariile unei literaturi și migrează pe continent sau pe alte continente.

https://biblioteca-digitala.ro

sunt artizani patentați ai corecțiilor creatoare. Proust avea timpi de incubație lungi, ceea ce îl conducea să opereze interpolări de proporții până în momentele terminale ale genezei: șpalții lui sunt înnegriți de corecturi și adaosuri pe care, din lipsă de spațiu, le caza, lipind pe pagina respectivă ștraifuri de hârtie de lungimi variabile pe care lipea din nou, perpendicular, alte ștraifuri. Avem deci interpolări în interpolările deja existente suprapuse în straturi succesive. Joyce parvenea, ca în cazul citat al lui *Ulise*, la veritabilul sens global al unui proiect târziu, în faza de textualizare și adesea pe spalți (scrisoare către Valéry Larbaud, vara 1921). Explicația rezidă în timpii lungi de incubație inconștientă, care pot deborda în fazele tardive ale genezelor respectivilor autori. Hemingway, creditat a fi transformat proza americană expurgând-o de orice prolixitate sentimentală, aducând-o la o sobrietate de mijloace aproape austeră, depășește, ca și cei citați imediat anterior corecțiile creatoare ordinare atingând cote hipergenetice, cu răsfrângeri multiple asupra scrisului american ulterior. Autorul lui *Adio arme* și-a pus sigiliul indelebil pe ansamblul prozei americane.

Corecțiile creatoare pot fi așadar de diverse nivele: monogenetice, cele cu răsunet în incinta unei opere individuale, și hipergenetice, cele care depășesc orizontul unei simple opere, cu răsunet în scrisul unei literaturi naționale, al unui gen literar, al unei generații sau, la vârf, cele care se instalează ca un model universal atemporal. Asemenea poemelor homerice sau tragicilor greci, Ronsard, Rabelais, Shakespeare, Wordsworth, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Kafka, Proust, Faulkner, Hemingway. au reușit să se instaleze în acest panteon vizibil de pe toate continentele și din toate epocile istorice care le-au succedat.

4. Autocorecțiile de confort

Corecțiile de confort, estetice, privesc ameliorările formale ale structurii, expresia impecabilă la toate etajele, obsesie absolută a lui Flaubert, acea *flumen orationis* care transformă lectura într-o plăcută curgere de sens. Este neplăcut ca un cuvânt să se repete pe rândul următor, cuvintele uzate sunt fade, lipsite de capacitate expresivă, o frază prea întortocheată agasează. Acest tip de defecte țin de arta corecțiilor formale sau de confort. Marele normand era tot atât de exigent în ce privește conținutul cât și forma. O simplă problemă de gestiune a ritmului derulării conținutului îi crea infinite probleme de construcție. Iar explicația este complexitatea însăși a prozei: dimensiunile și finețea echilibrelor diverselor ei componente.

> În vers, spune el, poetul posedă reguli fixe. Există măsura, cezura, rima și o cantitate de indicații practice, o întreagă știință a meseriei. În proză, trebuie un sentiment profund al ritmului, ritm alunecos, fără reguli, fără certitudine, trebuie calități înnăscute, și de asemenea o putere de raționament, un sens artist infinit mai subtile, mai ascuțit, pentru a schimba, în orice moment, mișcarea, culoarea, sunetul stilului, în funcție de lucrurile pe care vrei să le spui. Când știi să mânuiești acest lucru fluid, proza franceză, când știi valoarea exactă

https://biblioteca-digitala.ro

a cuvintelor, și când știi să modifici această valoare după locul pe care i-l dai, când știi să atragi tot interesul unei pagini pe un rând, să pui o idee în relief în raport cu o sută altele, numai prin alegerea și poziția termenilor care o exprimă; ca și când ai lovi cu o armă; când știi să răvășești un suflet, să-l umpli brusc de bucurie sau de plâns, de entuziasm, de durere sau de mânie, doar trecând un adjectiv sub ochiul lectorului, ești într-adevăr un artist, cel mai superior dintre artiști, un adevărat prozator. (Flaubert>Maupassant 1993, 316)

Roland Barthes (1972, 135–136) identifică două tipuri de corecții de nivel microscopic care ni se par a ține de categoria stabilită de noi a corecțiilor de confort sau estetice: cele care au ca scop evitarea repetițiilor de cuvinte și cele privind tranzițiile în interiorul discursului. Pentru Flaubert, un cuvânt nu avea voie să se repete la distanță mai mică de o pagină, iar dacă o frază îl cere totuși atunci trebuie găsită o sinonimie abilă. Dificultatea nu consistă atât în corecția însăși ci în reperajul locului unde este ea necesară. Repetiții neprevăzute pe care nu le văzuse în ajun apar brusc, iar pe firul zilelor fenomenul devine endemic, generator de angoase și de sentimentul unei insecurități estetice permanente. În planul tranzițiilor, de la un pachet de sensuri la altul, Flaubert vizează fluiditatea, trecerile naturale, „ritmul optimal al cursului verbal", evocatul *flumen orationis* cerut de retorica clasică. El nu recunoștea clivajul fond/formă pe care le vedea solidarizate într-o entitate unică. Finalmente, în ce consistă laboriosul efort al scriitorului, rătăcirile și reluările, corecțiile interminabile, rectificările de ultimă oră?

Putem să considerăm drept „grad zero al scriiturii", lucrările rezultate în urma aplicării unei „metode" stereotipe de scriitură precum făceau dadaistii, manieriștii, pastișorii gen Robbe-Grillet, Raymond Roussel, etc.. Problema este tranșată în mod clar de François Mauriac cu referință la Robbe-Grillet:

[...] demersul său îmi pare criticabil când merge de la definirea unei tehnici la aplicarea ei strictă, în vreme ce întreaga înaltă literatură romanescă ne arată opere dintre care nici una nu are înfățișarea alteia pentru că ele nu s-au născut din procedee identice. Dacă d-l Robbe-Grillet va scrie într-o zi cărți mari, acest lucru nu se va petrece grație legilor pe care le-a edictat, ci în măsura în care le-a uitat. (Mauriac 1959, 210)

Nu există procedee raționalizate, algoritmi pentru producerea capodoperei tocmai pentru că, în ceea ce are ea de original și de profund, capodopera nu este produsul facultății conștiente. Or, tocmai în aceasta consistă dificultatea științei genetice: evanescența „tehnicilor", terenul alunecos, antiparadigmatic, pe care evoluează creația veritabilă. Se așteaptă de la o știință generalizări, pe când creația aspiră la „singularitate", la freiaje originale, la deschideri insolite. Eroarea consistă în a practica un limbaj lipsit de rigoare țesut din termeni absoluți: unic, incomparabil, plan (rigid, în sensul comun), metodă de creație (contradicție în termeni). În fapt, am demonstrat-o anterior, „unicul", „singularul" nu există: sunt absurduri filosofice. Un obiect singular, unic, nu poate nici măcar fi numit pentru că nu există termen care

https://biblioteca-digitala.ro

să-l desemneze – termenii, cuvintele fiind făcute ca să desemneze obiecte de serie –, obiectul unic este deci nonidentificabil, imposibil de încadrat într-o clasă existentă de obiecte, să spunem în cea de roman. Când numim o carte roman, înseamnă că am detectat la ea un număr de trăsături comune cu alte cărți de același gen, iar în consecință, cartea respectivă nu poate fi unică. Expresiile „roman unic", „carte unică", singulară, considerate în sensul strict al cuvintelor reprezintă contradicții în termeni, imposibilități logice. Planul unui roman, în sensul comun al cuvântului, este o proiecție care a priori ar trebui respectată pentru că pare a fi scopul în care a fost făcută. Or, am văzut, planurile pe care le fac scriitorii – cu excepția notabilă a lui Zola și poate a lui Poe – nu sunt practic niciodată respectate. În același sens trebuie înțeleasă sintagma „metodă de creație" care nu are nimic rigid în aplicarea ei, indicând doar anumite trăsături mai pronunțate în felul de a proceda al unui artist. Rigiditatea, logica verticală este exclusă din spațiul literar. *Quod erat demonstrandum.*

5. Regulile evaluării-corectării optimale

Singurul mare autor în introspecțiile căruia am identificat o normă temporală a autoevaluării eficiente este Liviu Rebreanu în pasajul din conferința ținută în 1940 la Ateneul Român, în care indică timpul optimal al relecturii critice. Este – amintim **norma Rebreanu**: **distanța optimală psihologică** între lectura „la cald", în imediatitatea scriiturii, când lucrurile nu s-au decantat încă în spiritul autorului, și lectura prea tardivă, când textul s-a răcit complet în spiritul său, când autorul s-a alienat complet de el, nu îl mai simte și îi devine imposibil să-l amelioreze. Lectura eficientă, cea capabilă să remanieze textul la modul ideal se situează între cele două repere temporale. Reluăm fraza lui Rebreanu pentru importanța ei:

> De obicei nu recitesc ce scriu după inspirație decât la încheierea manuscrisului. În mod firesc, dacă te lași dus de năvala momentului, ai îndepărtat și autocritica. O lectură, la rece, ar putea să te decepționeze și să-ți reteze avântul. (Rebreanu *Cum am scris Răscoala*, în Oprea 1974, 33)

Rebreanu face referință în această frază la **reluările globale**, de la un capăt la altul, al unui text. În cu totul alt context cultural, la celălalt capăt al globului, Murakami utilizează în mod instinctiv aceeași metodă, intercalând o săptămână de repaos înaintea reluării, pentru prima versiune. Ceea e probează faptul că procedeul ține de mecanismele mentale general-umane, și nu de particularitățile unei culturi naționale sau ale unui individ. Schema reactivă este aceeași ca la Rebreanu la care o reluare se poate face după ani, doar că timpii sunt mult mai comprimați la Murakami.

> Odată o primă redacție terminată, fac mai întâi o mică pauză (în general mă odihnesc o săptămână), apoi atac retușurile. Reiau manuscrisul de la început și îl polizez, încerc

https://biblioteca-digitala.ro

să-i netezesc asperitățile. [...] Rectificările pe care le aduc sunt importante, numeroase. (Murakami 2019, 95)

După această fază de reluare/corecție globală de concepție care poate merge până la suprimarea/adăugarea de capitole întregi, ca în cazul *Cronicilor păsării cu resort*, intervine din nou o pauză de o săptămână. Urmează o a treia fază de corecții consacrată de astă dată corecțiilor de confort, detaliilor: descrieri de peisaj rectificate du minuție, dialoguri, verificarea logicii anumitor scene în așa fel încât derularea lor să fie fluidă, pasajele care par dificil de înțeles sunt simplificate etc. Pe scurt, ceea ce scriitorul japonez numește „reglaj textual fin". Odată ajuns la această fază, când este vorba de un roman lung a cărui redactare poate dura un an, Murakami închide manuscrisul într-un sertar și îl uită două săptămâni sau o lună. Între timp pleacă în voiaj sau face o traducere, plecând de la principiul că „timpul de lucru este important, dar cel în timpul căruia nu faci nimic este și el tot atât". (Murakami 2019, 96) Constatând din experiență că ampla compoziție odată ajunsă în această fază are încă defecte, după vacanță scriitorul procedează la o nouă remaniere exhaustivă. și în mod curios,

> Datorită reculului, impresia pe care mi-o dă romanul este foarte diferită de cea pe care o aveam mai înainte. Defecte pe care nu le văzusem până atunci îmi sar acum în ochi. Pot să apreciez dacă textul posedă profunzime sau nu. Căci creierul meu, ca și romanul, a profitat de această cură de repaos. (Murakami 2019, 97)

Urmează o nouă rescriere a textului, filtrată apoi de opinia soției lui. Este ea neglijabilă, derizorie? „Hârșiită" cu asemenea exerciții, soția lui Murakami este pentru el „un punct fix" de referință. Editorii, prietenii pot varia, nevestele în general rămân: marii autori nu-și permit luxul de a le schimba. Prezența lor, ca și cea a fiicelor sau fraților, asigură o anumită stabilitate a existenței lor, indispensabilă creației. Cea a lui Murakami intervine cu opiniile ei după terminarea unui proiect. Autorul *Păsării cu resort* nu acceptă însă nemestecate opiniile ei critice și i se întâmplă să se rebeleze contra ei. Câștigul este că ea îi atrage atenția asupra unor pasaje, capitole, dialoguri pe care scriitorul le reconsideră. Dar nu întotdeauna în sensul observațiilor ei, pentru că i se întâmplă, și nu odată, să rescrie pasajele incriminate în sensul opus criticilor ei. Recitind ulterior respectivele pasaje și oricare ar fi fost sensul rectificărilor, Murakami constată că ele au devenit în general mai bune decât în versiunea anterioară. Morala faptului este că soția îi semnalează locurile unde există încă o problemă: „ceva blochează curgerea narațiunii. Treaba mea este atunci de a elimina acest obstacol". (Murakami 2019, 99) Dar chiar după primele remanieri provenind direct sau indirect prin ochiul soției, Murakami îi cere să mai citească odată manuscrisul. Dacă ea nu este nici de astă dată mulțumită, Murakami repune întregul ansamblu în lucru. La această nouă relectură exhaustivă, Murakami, în stare de tensiune intensă, veghează la fluiditatea ansamblului și procedează la noi

https://biblioteca-digitala.ro

ajustări. În eventualitatea că aceste schimbări au perturbat tonalitatea de ansamblu, spune el, încearcă să corecteze dezechilibrele. Dacă după această nouă revizuire – a șasea – Murakami se declară mulțumit, manuscrisul este trimis la editor, iar autorul, blindat psihologic de conștiința că s-a livrat la eforturi considerabile pentru a ameliora textul respectiv, este pregătit să facă față reacției sale, oricare ar fi ea. Iar reacția editorului este nu odată critică. Purgatoriul travaliului de ameliorare nu este încă terminat. Raportul paradoxal al lui Murakami pe de o parte la poziția editorului pe de alta vizavi de propriul text abia urmează:

> Mi s-a întâmplat odată să rescriu toate pasajele pe care un editor care nu era „în fază" [cu natura textului n.n.] le criticase. Doar că, pentru marea majoritate, le-am corectat în sensul invers sfaturilor sale. De exemplu, acolo unde îmi spusese „Ar fi bine de lungit", am scurtat, iar acolo unde mi se sugerase să scurtez, am lungit. Retrospectiv, gestul era întrucâtva violent, dar a rezultat un text mai bun. Poate să pară paradoxal dar editorul respectiv mi-a fost, în fond, util. Sau, cel puțin, consider că m-a ajutat mai mult decât cei care m-au acoperit de flori. (Murakami 2019, 101)

Reacțiile lui Murakami la observațiile soției și la cele ale editorului sunt susceptibile de interpretare. Nici „jumătatea" lui feminină, nici editorul nu se situează în interiorul creativ al lui Murakami. Referințele și sensibilitatea lor formatate de culturi literare determinate pe de o parte, iar pe de alta, deja existente, aparținând trecutului, nu pot fi în fază cu inovațiile unui veritabil creator. Intuind acest decalaj, Murakami procedează adesea în contratimp cu ei. Impresia finală a acestei odisee care poate dura ani este cea a unei traversări a deșertului. Scriitorul, în pofida declarațiilor că scrie visceral, purtat de inconștient, este în cele din urmă un amestec de spontan (prima versiune) și artizan (cele șase evaluări/corecții care urmează).

Distingem la Murakami o originalitate procedurală: el dublează procedeul Rebreanu impunându-i nevestei, implicată în geneză, același ritm sincopat de revizuire pe care îl practică el însuși. Conjugate, cele două linii conceptive ar putea converge către o calitate superioară a textului. (Nu dispunem de o versiune martor – text corectat numai de Murakami – text corectat ca urmare a observațiilor ambilor protagoniști genetici pentru a fi pozitivi în această afirmație.)

*

Reluările evaluative sunt de multe ori **locale**. Relectura, după **norma flaubertiană** are loc în două timpuri: **reluări alerte**, la nivel de pagină sau de câteva pagini, ceea ce implică rectificările formale, de stil. Când vânează repetițiile în așa fel încât un cuvânt să nu se repete la o distanță mai mică de o pagină suntem efectiv la acest nivel. Urmează **reluările lente**, inerțiale, la intervale de timp mai lungi, ale textelor copiate pe curat în urma saturării corective a bruionului precedent. Ele furnizează lectura optimală, la distanță în timp de redactarea anterioară, și se repetă până când

https://biblioteca-digitala.ro

autorul are sentimentul ferm că a parvenit la forma ideală, cea care îl satisface, sau că a intrat în faza gelificată, de „cristalizare a ideilor", când, prea familiarizat cu textul, nu-i mai vede defectele și implicit nu mai progresează în ameliorarea lui. În acest din urmă caz trebuie să se oprească pentru o vreme până când se îndepărtează mental într-o măsură convenabilă de text, iar defectele, asperitățile, imperfecțiunile redevin vizibile.

Pentru a pune în evidență defectele textelor scrise, a valida cursivitatea, linia lor melodică, Flaubert avea obiceiul de a le scanda sau, mai degrabă, de a le urla. Camera în care făcea asta o numise plastic „gueuloir". În descendența lui, o mulțime de alți autori de primă mărime au adoptat procedeul. Printre ei, Henry James, care nutrea un veritabil cult pentru Flaubert. André Gide trece la începutul anilor 1920 monografia despre Shelley a lui André Maurois prin focul probei lecturii cu voce tare: „probă decisivă" spune el pentru un text. Marcel Pagnol citea amicului Nivoix în 1925, ce scrisese în timpul zilei la *Negustorii de glorie* și invers, iar Virginia Woolf verifică catifelarea lectorială a *Familiei Pargiter* (devenit ulteror *Anii*), recitind-o cu voce tare. Tolstoi împinge obiectivarea și mai departe, excluzându-se din cercul subiectiv: o punea pe fiica lui, Sonia, să facă lectura *Sonatei Kreutzer* cu voce tare, în vreme ce cealaltă fiică, Tania, făcea propriile-i „observații judicioase". Céline își vorbea sie însuși, pe tonuri crescendo, în timp ce redacta *Voiaj la capătul nopții,* după mărturiile fiicei sale unice, Colette Destouches. Punerea în scenă în acest fel a unui text este revelatoare: ea permite o bună distanțare de textul propriu, pune în evidență poticnirile fonetice, de sens, menajează structurile frazeologice, asigură fluiditatea ansamblului. Finalmente proza devine un fel de piesă de teatru. Reprezentarea vie, punerea în scenă se adaugă textului mut, abstract. La Cehov, ea este rezultatul simplității ca literator al autorului *Livezii du vișini*, faptului că nu avea o formație literară și nimic artificial nu parazita compozițiile sale. Apropo de scriitura cehoviană, este tulburător de constatat în legătură cu procedeul inaugurat de Flaubert raportul pe care J. C. Oates îl stabilește între inegalabila frază cehoviană „luminous and translucent, never ornamental" și un anume „seemingly coversational tone". În aparență, conversația, spontană, naturală a omului de pe stradă, posedă acest minimalism al mijloacelor, acea perfectă ajustare a mijloacelor expresive și mesajului care a constituit forța prozei și teatrului cehovian. Cehov nu este „un stilist care se autocontemplă în genul lui James Joyce, Marcel Proust, Vladimir Nabokov [...]" (Oates 2003, 115). Nimic artificial nu vine să-i tulbure limpezimea expresiei spontane. Dat fiind faptul că, medic de formație, Cehov era în fond un analfabet în materie de cultură literară, el scrie după cum îl ghidează bunul simț, busola absolută a unui om din popor care nu are nimic sofisticat în personalitatea lui. Despre *Doamna cu cățelul*, Gorki însuși afirmase adresându-se autorului că ucisese realismul pentru că, scrie Gorki, „nimeni nu poate merge atât de departe pe acest drum, nimeni nu poate scrie atât de simplu despre lucruri simple ca dv." (Troyat 1992, 239) Metoda flaubertiană s-a verificat istoric ca o metodă validă a obținerii purității absolute a expresiei.

Molière recurgea la timpul său la o judecată în oglindă pe care, după cunoștința noastră, nimeni înaintea lui și nici după el n-a mai utilizat-o. Când își citea piesele

https://biblioteca-digitala.ro

actorilor din trupă care urmau să joace în ele, îi făcea să vină cu copiii lor „pentru a trage conjecturi din mişcările lor naturale" după cum consemnează o jumătate de secol mai târziu Jean-Louis-Ignace de La Serre[16] care se bazează pe o mărturie din epocă. Reacţiile lor spontane s-au dovedit un excelent ghid în ameliorarea textelor moliereşti. Ideea, înrudită cu cea a lui Tolstoi de exteriorizare-obiectivare a textului, ni se pare prodigioasă. Spiritul copiilor este o foaie albă, neparazitată de convenţiile teatrale, sociale sau de altă natură, spontaneitatea absolută. Observaţie veche pentru că deja adagiul biblic, „adevărul vorbeşte prin gura copiilor" îl confirmă.

6. Evaluările/corecţii externe impuse

Constatăm de asemenea în istoria creaţiei literare existenţa unei **evaluări externe impuse,** veritabil viol al intenţionalităţii scriitorului. Între concesiile făcute editorului, publicului, presiunile regimului politic sau ale unui politic corect opresiv, substanţa proiectului literar se diluează până la anihilarea a ceea ce avea mai pregnant. Evaluarea obligată nu se mai face în acest caz în numele idealurilor umane şi estetice proprii autorului respectiv, ci a unor scopuri comerciale sau ideologice.

Refăcând *Drumul spre Wigan Pier* în 1936, Orwell (Eric Blair), încă tânăr, se pliază resemnat exigenţelor editorului său istoric, Victor Gollancz, cu rezultate lamentabile: avea impresia că aceasta a distrus complet cartea, dar dacă Gollancz gândeşte că merită să fie publicată în această stare, foarte bine. Culmea este că romanul este citit iar modificările sunt cerute nu de editor ci de avocatul lui, doritor să-i evite acestuia eventuale neplăceri juridice. Suntem deci în plan pur juridico-ideologic şi nicidecum literar. Tot un editor, Jean-Richard Bloch îi corectează lui Panait Istrati opera lui de vârf, *Kyra Kyralina,* în momentul editării ei în volum în 1924. Intruziune ilegitimă în parcursul genetic care nu-l împiedică pe Istrati să se îndoiască de caracterul lor apropriat.

Fenomenul cenzurii şi autocenzurii cangrenează, de la Shakespeare şi scandalul *Cidului* lui Corneille în secolul al XVII-lea, repere istoriceşte mai vizibile decât altele, dar departe de a fi singulare, trecând prin apogeul rigorist al secolului al XX-lea, în special în lumea nazistă şi comunistă şi până în epoca noastră, asfixiată de dogmaticul şi sterilizantul politic corect, la fel de intolerant şi orb ca şi rigoarea religioasă medievală.

Secolul al XIX-lea marchează o recrudescenţă notabilă a represiunii ideologice în raport cu un secol al XVIII-lea în care un Voltaire sau un Beaumarchais, autori ultrasubversivi, s-au putut manifesta fără consecinţe prea supărătoare. (Trebuie totuşi spus că Beaumarchais fusese spion al lui Ludovic al XV-lea în Anglia ceea ce îl punea la adăpost, ca şi pe Christopher Marlowe la timpul său, de soarta rezervată „omului de rând" în asemenea cazuri.) Printre cei dintâi din acest prodigios secol,

[16] Autor al unei biografii a lui Molière.

https://biblioteca-digitala.ro

Stendhal este țintuit la stâlpul infamiei pentru amorul ilegitim al lui Julien Sorel și al doamnei de Rênal din *Roșu și negru*, Flaubert pentru *Doamna Bovary*, atacată în 1857 în fața tribunalelor pentru prezentarea considerată imorală a unei femei care face dragoste cu amantul sub însuși acoperișul conjugal, apoi scandalosul Whitman, Baudelaire, diverși autori germani. Ele n-au fost lipsite de consecințe în planul creației: atacurile în presă și hărțuirile juridice suferite după publicarea *Doamnei Bovary* l-au făcut pe Flaubert să renunțe pentru un timp la buscularea poncifelor sociale și să se refugieze într-un gen rupt de timp și edulcorat: romanul istoric în specia lui exotică (*Salammbô*). Anglia și Statele-Unite sunt răvășite în aceeași epocă, dar și mai târziu, în secolul XX, de rigiditatea puritană. Pentru *Firele de iarbă* a lui Whitman, fără îndoială capodopera de vârf a secolului literar american, se găsesc critici precum cel de la Sturday Review care să-și sfătuiască cititorii să o pună *illico* pe foc dacă cumva cartea le cade în mână. Refuzați de editori, ceea ce revine tot la o cenzură, Verlaine, Rimbaud, Virginia Woolf, Proust la începuturile carierei lor sunt obligați să-și publice operele pe cont de autor. Bernard Shaw, Joyce întâmpină același refuz net și indignat din partea a zeci de editori înainte de a fi publicați cu mare întârziere, cel din urmă nici măcar în Irlanda sau în Anglia ci în străinătate, în Franța, țară mai tolerantă și mai vizionară în materie de cultură. Gide cu *Hranele terestre*, John Updike, Malcolm Lowry se confruntă și ei cu dificultăți majore de publicare.

În Germania, cenzura funcționa în plin regim în secolul al XIX-lea, iar în secolul următor, în epoca nazismului și a comunismului din fosta Republică democratică ea se accentuează până a nu mai lăsa să treacă decât scrieri conformiste sau complet aseptizate politic.

În secolul XX, leviatanul literaturii sunt tot ideologiile politice. Iar atunci când un „artist" forțează faptele, materia palpitantă a vieții, să intre în tiparele unei ideologii, își ucide în fapt propria operă decăzută la condiția unui tezism rigid repercutând dogmele și poncifele oficiale. Rezultatul este un simulacru de realitate, un cadavru textual, o entitate avortată. Cel dintâi, realismul socialist, a sterilizat trei generații de scriitori în Uniunea sovietică și o generație și jumătate în celelalte țări ex-comuniste. Autori ca Mihai Beniuc, Veronica Porumbacu, Maria Banuș, A. Toma în România n-au ezitat să transforme literatura într-un trivial mijloc de propagandă politică, profitând în schimb la maximum de avantajele regimului. În schimb, dizidenții erau pedepsiți cu ani grei de închisoare, anchetați, interzișI de semnătură, obligați să-și părăsească țara sau omorâți. Soljenițîn, bulgarul Gheorghi Markov, românul Paul Goma sunt printre cei mai reprezentativi.

Actualmente societățile occidentale actuale sunt roase de mizerabilism, feminism, „antirasismul" puternic orientat contra albilor și popoarelor de origină etnică europeană pe însuși continentul lor legitim, contra bogaților, contra instituțiilor etatice, contra creștinilor, contra ierarhiilor de orice natură, inclusiv a celor bazate pe valoare, contra heterosexualilor ca și cum homosexualitatea ar fi norma, contra societății așa-zis „burgheze", cu toate că detractorii ei sunt mai burghezi decât cei pe care îi veștejesc. Este, alături de mediocrație, ceea ce explică declinul lent al literaturii

https://biblioteca-digitala.ro

şi culturii occidentale în care este publicat, recompensat, face carieră cel care se conformează fără rest catehismului politic în vigoare. Instalând o falsă mitologie în care detalii ale realităţii istorice sunt dilatate, iar adevărul istoric fundamental suprimat, categoriile de lideri de opinie vicioşi şi masele de indivizi infantilizaţi care îi urmează semnează declinul politic, literar şi cultural al societăţilor occidentale.

Ceea ce este de neînţeles rezidă însă în faptul că în lumea aşa-zis „liberă" au existat şi există încă autori care exercită o adevărată tiranie stângistă, – pentru a întrebuinţa termenii lui Ionesco –asupra lumii teatrului, iar dincolo de teatru asupra întregii literaturi, şi dincolo de literatură asupra întregii societăţi. Gorki, Maiakovski dar mai cu seamă Sartre, Simone de Beauvoir, Louis Aragon, Paul Eluard, Berthold Brecht, s-au erijat la vremea lor în jandarmi ai gândirii pentru cel puţin două generaţii. Ionesco s-a pronunţat contra acestei dictaturi a gândirii în *L'impromptu de l'Alma*, magnifică „pledoarie" pentru libertatea de a crea. O dramă în care autorul se confruntă cu teoreticienii teatrului care fac tot posibilul să-i confişte libertatea şi să-l supună propriilor interese.

> Autorul este aici asaltat de diferiţii critici care încearcă să-i impună o anumită manieră de a scrie şi un mod de a gândi: era epoca unei tiranii brechtiene, [...] „Brechtianismul", care ar fi putut să fie discutat, nu admitea nici discuţie nici coexistenţă: era deci un pericol pentru spirit. Contra acestui pericol mă ridicam. (Ionesco 1996, 157)

În aceeaşi piesă, o săgeată, meritată, este adresată lui Roland Barthes, ridiculizat în piesă sub figura Dr. Bartholomeus.

> Barthes a descoperit într-o zi că teatrul putea să fie un mijloc de propagandă, de învăţământ. Atunci, a început să se ducă la teatru şi a făcut o teorie a costumologiei în acelaşi timp pedantă, doctorală şi simplistă, rudimentară căci descoperea lucruri care fuseseră descoperite de multă vreme, pe care nu importă ce amator care a montat o semipiesă le cunoaşte. De exemplu: trebuie ca între decor şi reprezentaţie să nu fie contradicţie ci adaptare perfectă, costumele nu trebuie să fie mai frumoase, mai vii, mai strălucite decât restul piesei, ele trebuie să se integreze în această totalitate care este reprezentaţia, etc. (Ionesco 1996, 158)

Sartre, pentru care nu Stalin era dictatorul sanguinar al epocii de după război ci de Gaulle, Simone de Beauvoir, Berthold Brecht, Louis Aragon care făcea elogiul rivalei Gestapo-ului, Ceka, Eluard se înscriu în plutonul celor care au profitat moral şi material de fondul de comerţ stângist şi au tiranizat o întreagă generaţie cu ideologia lor totalitară, deconectată de realitate. În ceea ce a rămas în Franţa sub numele de prim „proces stalinist în contumacie", Aragon, procuror ideologic improvizat, îl copleşeşte cu calomnii pe Paul Nizan, culmea, figură emblematică a mişcării comuniste din epocă, lipindu-i eticheta de „trăitre". Or, Paul Nizan era un comunist sincer, dar nu stalinist, iar în 1938 făcuse dizidenţă denunţând monstruosul pact

https://biblioteca-digitala.ro

germano-sovietic, ceea ce proletcultiștii n-au putut să digere calomniindu-l până în mormânt. Și mai grav este faptul că, făcându-se responsabili, direct sau indirect de schizofreniile și conflictele din societatea franceză, stângiștii au cauționat crimele comise de comuniști în țările de Est contabilizate la câteva zeci de milioane de persoane împușcate, moarte în închisori, la Belomorkanal (canalul dintre Baltica și Marea Albă) la care, după Soljenițîn și-au lăsat viața 250 000 de „zeks", cel dintre Dunăre și Marea Neagră, unde se întâmpla ca un buldozer să disloce o masă de pământ îngropând de vii câteva zeci de condamnați politic etc. etc . În mod indirect, accentuând clivajele sociale, creând implicit o societate ultraconflictuală în care greve și manifestații nejustificate se succed într-un ritm delirant, islamo-stângiștii actuali au ipotecat viitorul Franței. Nucleul dur al organizațiilor stângiste – întreținute din banii publici ai marii majorități în dezacord cu ei – este în bună măsură responsabili de faptul că Franța a pierdut în bună parte bătălia modernității.

7. Efectele psihologice ale evaluării

Evaluarea negativă, mai cu seamă când vine de la alții, poate fi, teoretic vorbind, inhibitoare sau mortiferă artistic. Ea conduce la dezgustul flaubertian de după *Doamna Bovary*, la apariția căreia fusese atacat în presă și judecat pentru ultragiu la morala publică. Cel vizat poate merge până acolo încât să se gândească a abandona literatura, ca în cazul lui Keats pentru a nu „se expune murdăririi de către Reviste" sau a lui Salinger care trece la act și abandonează pur și simplu scrisul.

Scriitorul, chiar cel mai dotat, după transa epuizantă a scrisului, turmentat de îndoieli, se precipită într-un prim timp către cercul de apropiați pentru a smulge o judecată pe care, precum Katherine Mansfield, o speră încurajantă:

> Tocmai am terminat această nouă povestire, Bliss, și v-o trimit. Dar, Dumnezeule mare, cu toate că am avut multă plăcere s-o scriu, nu mai sunt decât o cârpă pentru restul zilei. [...] Oh, spuneți-mi ceea ce gândiți de noua noastră istorie [...]. Încercați să iubiți, vă rog, voi fi liberă atunci să încep o alta. (Mansfield>Murry febr. 28th 1918)

Rezultă că dacă soțului ei, Murry, care era judecătorul de proximitate absolut, nu i-ar fi plăcut, Katherine Mansfield s-ar fi regăsit psihologiceşte strivită, paralizată sub raport creator. Creația nu are sens pentru ea decât atunci când este aureolată de valoare. Odată această judecată (pozitivă!) pronunțată și numai în acest caz, spiritul îi redevine liber pentru a se lansa într-un nou elan creator.

Când evaluarea vine din exterior și mai cu seamă când se suprapune peste îndoielile scriitorului, ea poate fi devastatoare. J. D. Salinger, scriitor tămâiat mulți ani, încetează brusc să publice în mijlocul carierei zdrobit psihologic de atacurile batjocoritoare ale criticii la adresa ultimelor sale producții. Alții se blindează psihologic constituindu-și o opinie atât de lamentabilă despre critică încât Gore

https://biblioteca-digitala.ro

Vidal o consideră de-a dreptul un termometru al erorii: „Când criticilor le place una dintre cărțile mele, găsesc asta suspect".

Singurul model de urmat în caz de hipersensibilitate, atunci când scriitorul are o credință întemeiată în steaua lui trebuie să facă precum George Eliot: să se lege de catargul propriului destin ignorând total vânturile criticii care turbionează în jurul cărților și persoanei sale. Nu trebuie însă uitat că poziționările criticii pot fi utile – am văzut-o la Balzac, la Virginia Woolf și la alții. Considerate în mod judicios, ele pot contribui la ameliorarea aparatului său creator.

8. Evaluările-corecții *post factum*. O curiozitate

Priviri nostalgice ale autorilor asupra operelor lor trecute nu lipsesc în istoria literelor. Dar rareori cu intenția de a modifica ceva în destinul lor, acum gravat în bronzul memoriei colective.

Haruki Murakami se limitează la o privire retrospectivă lipsită de complezență asupra scrierilor lui trecute :

> Nu sunt eu însumi satisfăcut de textele pe care le-am scris în trecut și încerc din timp în timp un sentiment dureros: cum le-aș scrie mai bine astăzi! Atunci [...] evit de a zăbovi [...] asupra propriilor mele cărți, căci atunci când le recitesc, tot felul de defecte îmi sar în ochi. (Murakami 2019, 103)

Cum însă după apariția unei cărți ecourile apreciative se stratifică în timp, în funcție de natura lor și de autoritatea surselor de la care emană, ele pot avea un efect și în destinul ei a posteriori. La aceasta se adaugă faptul că mentalul scriitorului evoluează la rândul lui, iar privirea pe care o aruncă asupra propriilor opere se clivează în raport cu cea aruncată anterior, în contemporaneitatea genezelor. Ca atare, apare fenomenul uimitor al nemulțumirii cronicizate de-a lungul timpului vizavi de ansamblul propriei producții care atrage corecții distante de ani sau chiar de decenii după ce cartea a fost publicată și difuzată. Fenomenul caracterizează în special literatura anglo-saxonă: Henry James, W. H. Auden, Marianne Moore, John Crowe Ransom dar și W. B. Yeats, D. H. Lawrence. Henry James, am amintit-o, nu numai își rectifică textele anterioare în masă, dar publică prefețe a posteriori, iar toate aceste operații se produc la distanță de decenii. Privirea lui retrospectivă nu este crispată și amară, ci mai degrabă senină, dublată de conștiința că, animat de „voința de a da totul", nu s-ar fi putut înălța deasupra acestui nivel în epocile respective chiar oferindu-și luxul de a nu scrie niciodată la comandă și nici de a accepta date limite de predare. Obligații cărora puțini mari scriitori, adesea presați de nevoi materiale, s-au putut sustrage. Ochiul lui James are ceva din obiectivitatea istoricului mai degrabă decât ceva din fervoarea pasionată a artistului.

Câteodată se întâmplă ca, odată trecut valul entuziasmului tinereții capabil să inhibe și să înece distanțarea obiectivă de propria operă, autorul, mai exigent, uneori

https://biblioteca-digitala.ro

„vindicativ" după J. C. Oates și în orice caz cu o experiență a scrisului superioară, se pune să taie, să modifice, să adauge. Cu ce rezultate?

Am atins cazul excepțional al lui Henry James, singurul scriitor pe care îl cunoaștem care a urmărit și încercat să modifice cu o imensă energie în spiritul public destinul operei sale, puțin înțeleasă anterior și marginalizată de public. James constatase de-a lungul anilor care se scurseseră după publicarea romanelor sale interpretări neconforme, confuzii, erori de lectură, amestecate cu observații judicioase și legitime. Ca atare se hotărăște să publice un fel de ediție de opere alese amendate a posteriori și precedate de ample prefețe explicative. Decisă în 1903 în acord cu editorul Scribner's, în timpul unei vizite a lui James la New York, dar realizată între 1906 și 1910, ediția selectivă de 23 „opere abjecte" precedate de astă dată, contrar edițiilor anterioare, de prefețe a constituit strania și unica în plan literar ediție de la New York a operelor jamesiene. Un al douăzecișipatrulea volum va fi adăugat postum. Amendările *post factum* aveau rolul de „a face să dispară toate imperfecțiunile. El nu ezită să rescrie anumite pasaje, să precizeze termenii și să clarifice anumite expresii. *Portret de femeie* și *Americanul* în particular, unele dintre operele far ale lui James au fost chiar considerabil remaniate" observă Marie-Françoise Cachin în *Introducerea* ediției franceze a iarăși singularului volum jamesian *Creația literară* (1980). Romanul lui cel mai emblematic, *Bostonienele,* de asemenea a fost amendat. În prefețe, James reconstituie genezele operelor publicate, clarifică semnificația lor și își expune propriile lui opinii asupra problemelor literare. Ediția de la New York reprezintă un act unic în istoria literelor universale. Este curios dar James, autor invandabil în contemporaneitatea lui și implicit fără influență directă asupra publicului, a avut în schimb o considerabilă influență asupra scriitorilor înșiși, anglo-saxoni și europeni, a lumii intelectuale și a posterității.

În afară de James, unul dintre puținii autori căruia acest exercițiu îi reușește este D. H. Lawrence. Apariția proiectată a unei noi ediții de *Collected Poems* îi oferă oportunitatea de a corecta vechi poeme pline de defecte. Numărul anilor acumulându-se iar Lawrence parvenind pe firul timpului la o anumită filosofie a creației își dăduse seama că, reluăm citatul, „unui tânăr îi este teamă de demonul său și îi pune uneori mâna pe gură pentru a vorbi în locul lui. Am lăsat deci demonul să spună ce avea de spus și să suprime pasajele în care tânărul intervenea". În traducerea noastră, Lawrence lasă inconștientul, geniul creator să vorbească.

Evaluarea este în consecință utilă dacă nu indispensabilă, chiar împinsă la ultimele ei consecințe.

Victor Hugo, grăbit în vâltoarea multiplelor sale ocupații literare, politice, mondene, gândea că cea mai bună manieră de a corecta o carte este de a scrie alta, superioară. Fără se poziționa diferit față de autorii meliorativi, Hugo preferă diversele nivele ale scrisului, unele chiar penibile, reprezentându-l, la diverse vârste, perfecțiunii uniforme imprimate la bătrânețe.

https://biblioteca-digitala.ro

8. Pericolele derivelor subiective ale relecturii

Riscul pe care evaluarea scriitorului îl incumbă consistă în faptul că, natură ultrasensibilă, subiectivă, ca orice artist, el se poate înşela şi implicit a se dirija pe false căi artistice. Dickens considera sincer *Les Grandes Espérances* drept o comedie. Prima parte i se părea „extrem de nostimă" şi „absurdă" în vreme ce majoritatea lectorilor o găseau tragică şi atroce. Faulkner punea *Une Fable*, roman fără viaţă, tern, deasupra celor trei capodopere anterioare: *Zgomotul şi furia*, *În timp ce agonizez*, *Absalom, Absalom*! Joyce părea că crede sau voia să lase să se creadă că *Finnegan's Wake*, roman mai mult decât dificil, abscons, era unul dintre cele mai limpezi şi mai simple din literatura engleză, iar pentru a înţelege un pasaj era suficient să-l citeşti cu voce tare. Când fratele său cadet, Stanislaus, îi scrie exasperat că *Finnegan's Wake* „este obositoare de nedescris. Cartea lui Gorman despre tine [*James Joyce, Primii patruzeci de ani* – n. n.] proclamă practic munca ta drept ultimul cuvânt în literatura modernă. Acesta poate fi ultimul într-un alt sens: rătăcire fără duh a literaturii înainte de extincţia ei finală... " (Stanislaus Joyce>James Joyce 7 August 1924), Joyce nu-i răspunde. Iar tăcerea lui nu este lipsită de semnificaţie pentru că, mai târziu se va exprima într-o frază traversată de o undă de îndoială hibridată de orgoliu hipertrofiat: „Poate este nebunie. Vom fi în măsură să judecăm într-un secol". (Convingerea că operele lui vor traversa secolele era deja formată în spiritul lui).

Opinia Virginiei Woolf despre romanul *The Years* pe care îl scria în 1936, oscilează aidoma unui pendul de la o extremitate la alta a scării valorice. Este romanul pe care l-a frământat mental cel mai mult, l-a analizat, l-a întors pe toate feţele în mod obsesional. Într-un prim timp opinia ei îl plasează la un subsol valoric : „Este [...] atât de prost că chestiunea nici nu se pune". (*A Writer's Diary*) Soţul ei, Leonard, literator rutinat, o asigură că romanul este „extraordinarily good", „a most remarkable book", mai bun chiar decât *Valurile*, ceea ce are drept consecinţă faptul că opinia ei basculează imediat: „[...] este o carte tensionată, reală, viguroasă. Tocmai l-am terminat şi mă simt puţin exaltată". (*Ibidem*) Nu reuşeşte să se stabilizeze însă în acest punct şi, printr-o mişcare de pendul, revine din nou la opinia anterioară spunându-şi că este un eşec şi nu vrea să mai audă vorbindu-se de ea. La publicarea romanului criticile sunt elogioase: romanul este calificat de capodoperă iar Woolf de „excelentă romancieră". Autoarea exultă de fericire! Totuşi când câteva opinii negative îi parvin „E. M.[17] spune că *Anii* este mort şi dezamăgitor", confiază ea jurnalului personal cu ocazia publicării romanului, „[...] această odioasă budincă de orez este exact ceea ce credeam: un eşec lamentabil. Nu conţine un atom de viaţă". (*Ibidem*) O nouă critică, ditirambică de astă dată, în Empire Review, în care *The Years* este calificat drept cea mai bună dintre cărţile ei îi ridică din nou moralul: „[...] deliciul este indeniabil. Nu ştii pentru ce te simţi revigorat, amuzat, completat, combativ". (*Ibidem*). Cartea se plasează timp de patru luni în capul listei cărţilor cele mai vândute în Statele Unite. Se datorează oare

[17] Edwin Muir, critic londonez reputat din epocă.

https://biblioteca-digitala.ro

jubilația Virginiei Woolf inerției reputației de mare scriitoare pe o achiziționase până atunci sau evaluării lucide și punctuale a romanului. Trebuie însă reflectat la faptul că o carte are destinul ei postnatal, adesea capricios: „Habent sua fata libelli" spune dictonul latin. Dacă într-un prim timp publicul se precipită și o cumpără imediat după apariția în librării, acest lucru se întâmplă în general în virtutea rumorilor care circulă sau a opiniei formate de lectura anterioară a cărții precedente a autorului respectiv. Dar volumul vânzărilor imediate nu este decât momentul inițial al unei experiențe lectoriale ale cărei concluzii de masă rămân pentru moment necunoscute. Dacă ele se dovedesc dezamăgitoare, succesul cărții se poate dezumfla ca sufleul răcit de care ea însăși vorbește. Este greu de știut în lipsa unor sondaje de opinie inteligent făcute. Statisticile de vânzare ale opusului care i-a urmat reprezintă în cele din urmă un fapt mecanic sprijinit pe curenții de gust ai momentului. Finalmente, posteritatea calificată va decide: *The Years* este „prost și soporific", una dintre „experiențele cele mai puțin reușite ale lui Woolf" (J. C. Oates 2003, 134).

Un alt risc al subiectivității personale a unui autor îl constituie – reluăm problema – supraevaluarea proprie. Hemingway și mai puțin reputatul John O'Hara se considerau lideri generaționali și chiar trans-generaționali ai prozei. Evgheni Evtușenko era atât de orgolios încât John Cheever spunea nu fără umor că simpla lui prezență putea să facă să „explodeze cristalul la o distanță de douăzeci de picioare". Robert Frost însuși era de o gelozie patologică și nu digera succesul de public al nici unui alt poet. Îi era insuportabil să asculte un poet citind din operele lui în public – așa cum se obișnuia în mod curent în epocă – și turba de furie când acestea erau aplaudate. Nabokov, ne asigură J. C. Oates care l-a cunoscut personal, se credea superior unei ilustre galerii de autori printre care Dostoievski, Turgheniev, Thomas Mann, Henry James, George Orwell. Este oare acest panaș „minciuna vitală"[18] (Ibsen) care procură aventurierilor scrisului motivația și energia necesară pentru a înfrunta supliciile (și jubilațiile) trudei lor? După J. C. Oates pentru unii dintre scriitori „minciuna vitală", credința că au geniu este indispensabilă pentru a putea scrie, cu excepția situațiilor în care acest tip de orgoliu conduce la schizofrenie, la o ruptură totală de realitate: fenomenul este normal pentru creator. El are nevoie să creadă puternic în el însuși pentru a reuși.

Orgoliul, superbia sunt vitaminele reușitei. Dar nici umilința nu este improductivă pentru că ea poate conduce a o escaladă permanentă a cotelor valorice. Totul este funcție de natura și de educația creatorului. Un american, descendent al unor generații de pionieri obligați să fie bătăioși pentru a reuși s-ar alinia mai degrabă spiritului Hemingway, în vreme de un catolic european poate erija umilința în valoare cheie a comportamentului său. Paradoxal este însă faptul că ambele pot conduce la același rezultat: reușita, valoarea operei.

Preferința noastră merge însă către modelul goethean. Am putea spune că pentru a traversa cu bine drumul semănat cu obstacole al creației, cuplul inventivitate – spirit critic ar trebui dublat în permanență de o robustă reziliență față de dificultățile inerente

[18] De care vorbește Ibsen în *Rața sălbatică*.

https://biblioteca-digitala.ro

fiecărui proiect, circumstanțelor istorice sau față de eșec, un echilibru interior olimpian de tipul celui cultivat programatic de Goethe sau Haruki Murakami. Fără el, viața scriitorului se poate termina la „piciorul crucii", precum cea a lui Huysmans, într-un râu precum cea a Virginiei Woolf, sau la gura puștii precum cea a lui Hemingway. Într-una dintre ultimele sale scrisori (1955), Thomas Mann, deși la apogeul carierei, susține că destinul soldatului de plumb pus în scenă de Andersen în povestea *Întreprinzătorul soldat de plumb* „este simbolul vieții mele". Or, ce spune această poveste? Că soldatul de plumb, tânăr, plin de încredere în viitorul lui, cade îndrăgostit de o fată dintr-un castel de carton care se găsea pe aceeași masă cu soldații de plumb. Idila cu ea nu se va produce însă niciodată pentru că soldățelul nostru sfârșește prematur redus la o masă lichidă într-o tigaie pe foc. Destinul lui este tragic. Așa stau oare lucrurile și cu Mann, sau scriitorul, la crepusculul carierei, în proximitatea dispariției lumești, a loviturilor pe care le primise în timpul Celui de al III-lea Reich, devenit poate ușor depresiv, vedea lucrurile în negru? Probabil că această ultimă ipoteză este cea valabilă*.

Creația este un lung drum expiator al erorilor proprii, al celor ale criticii și ale apropiaților, al contrarietăților vieții, iar cei care nu sunt blindați psihologic să înfrunte eșecurile repetate și atacurile detractorilor riscă s-o plătească scump.

9. Eșecul și ambivalența lui

Că eșecul are în mentalul colectiv denotația sumbră a ratării misiunii creative nu există niciun dubiu. În ciuda ei, J. C. Oates face la un moment dat în lucrarea *Credința scriitorului* o uimitoare afirmație: „Este oare artistul în mod secret îndrăgostit de eșec?" Contrastul cu imaginea iconică a scriitorului consacrat, semidivinitate care reușește din prima lovitură pagini de mare virtuozitate, afirmația este destabilizantă. Conține ea totuși o doză de adevăr?

De-a lungul odiseei creatoare, scriitorul este, după expresiva imagine a aceleiași Joyce Carol Oates, asemenea unui individ care își poartă proiectul ca pe o piramidă de ouă în echilibru precar pe o tavă. Nu de puține ori piramida se dezechilibrează și sfârșește pe sol într-o detestabilă masă gelatinoasă: este eșecul.

În realitate mai toți scriitorii sunt urmăriți de spectrul eșecului.

Care sunt însă raporturile reale între eșec și reușită? Este eșecul un fenomen integralmente negativ sau în anumite circumstanțe el poate interzice calea facilității sau deschide posibilitatea unui succes major și de durată. La o privire superficială, eșecul este un eveniment pur negativ: dovedește vacuitatea întreprinderii și pune sub semnul îndoielii valoarea scriitorului. Este oare aceasta realitatea? Iar, pe invers, succesul este el întotdeauna un fenomen pozitiv? Are el un efect incitator la autodepășire sau, dimpotrivă, produce un efect de automulțumire lâncedă și implicit stagnare la nivelul operei sau operelor care au avut succes? Noțiunea însăși de succes are, în spiritul nostru, o fermă conotație negativă: el poate semnifica alinierea la gustul comun, producție comercială, cantonarea la un nivel intelectual mediu dacă nu

https://biblioteca-digitala.ro

mediocru. Scriitorii de astăzi care își vând marfa în zeci de milioane de exemplare vor supraviețui ei timpului? În esență, este oare succesul marca unei valori excepționale, așa cum pare a considera presa când publică topuri ale celor mai vândute cărți și mulți lectori antrenați de febra succesului unui titlu sau altuia, religios impresionați de milioanele de exemplare vândute pe piața mondială? Să nu omitem faptul că literatura și arta în general nu sunt totuși mărfuri care pot fi judecate după apetitul pe care publicul îl vădește vizavi de ele.

În realitate, artistul veritabil, cel care nu publică *chewing-gums* pentru spirit, un veteran al scrisului, „[...] mai mult poate decât cea mai mare parte dintre oameni, este locuit de eșec și de compromis [...]" (Oates 2003, 52) Ambiția lui îl împinge spre proiecte insolite, precum modernii, sau perfecte, precum vechii clasici, dificil de realizat și pentru care coeficientul de eșec este potențial important.

Rateurile marilor scriitori sunt legiune și aproape nu există mare scriitor care să se fi putut sustrage acestui „flagel": Andersen, Balzac, Henry James, Flaubert, Roger Martin du Gard, Joyce ratează pachete de proiecte. A trebuit ca Andersen să eșueze mai întâi în teatru, poezie și în propria-i viață pentru a parveni finalmente la opțiunea generică cea mai potrivită pentru el: povestea populară. Experiența negativă l-a bonificat însă cu o atitudine de tip flaubertian *avant la lettre* față de proiectele în șantier: își cizela cu acribie textele bântuit de spectrul unui nou eșec. Ceea ce l-a condus finalmente la reușită și la consacrare. După aproape două secole Andersen se bucură astăzi de o notorietate planetară. Balzac, tânăr și neîndemânatic, cel care îl orifia pe Mircea Eliade (*Jurnal*) prin „lipsa sa de cultură, de talent, enorma sa suficiență [...]" nu va reuși să ducă la bun sfârșit niciodată primul său proiect literar, piesa *Cromwell*, deși s-a străduit s-o facă timp de câțiva ani. Dar chiar și scrierile pe care le-a lansat frenetic una după alta în anii care au urmat – maculatură vivrieră – nu valorează nimic. A fost oare acest exercițiu inutil, steril în ameliorarea sa ca artist sau l-a cantonat definitiv într-o mediocritate artistică? Balzac este unul dintre autorii care prezintă diferențialul artistic cel mai pronunțat între tinerețe și maturitate când scria cu o rapiditate olimpică pagini destinate să înfrunte secolele. Nașterea lui Balzac mare romancier a durat zece ani, răstimp în care tânărul condeier a înlănțuit febril scrierile de duzină, întreprinderile falimentare, decepțiile amoroase. Flaubert eșuează cu *Domnul prefect, Bătălia de la Termopile* sau *Eseu asupra sentimentului poetic francez*, Roger Martin du Gard cu *Amintirile colonelului Maumort*, Kafka cu numeroase bruioane, Tolstoi cu *Bancnota falsă* și *Însemnările postume ale starețului Fiodor Kuzmici*, Dostoievski cu romanul comandat de periodicul *Mesagerul rus*, Gide cu *Geneviève*, Joyce cu *Stephen le Héros* iar Joyce ratează primele două versiuni ale lui *Ulise și* îi trebuie zece ani ca să parvină la a treia, cea care îi încriptează amprenta stilistică definitivă și îi aduce celebritatea. Henry James se ambiționează într-un prim timp al carierei lui să devină dramaturg dar eșecul usturător pe care îl suferă la primele tentative de debut în lumea teatrului nu-i lasă decât o singură posibilitate: proza. Conflict între o dorință naivă și înclinațiile lui intelectuale reale. Iar în materie de proză îi cunoaștem anvergura.

https://biblioteca-digitala.ro

S-a putut observa că am tratat aici de manieră solidară două aspecte diferite ale eşecului: impotenţa genetică a scriitorului faţă de specificitatea unui proiect, ceea ce revine la un eşec al lui personal (Andersen, Balzac...), şi eşecul de critică şi/sau de public de tipul ultimelor cazuri citate. Efectele lor sunt însă asemănătoare: conferă scriitorului concentrarea necesară la traversarea cu succes a încercărilor.

Emily Dickinson (1862) poetizează prima formă a eşecului, experienţa vacuităţii interioare:

Noaptea primei zile venise
Şi fericită că o încercare
Atât de teribilă – a fost îndurată –
I-am spus sufletului meu să cânte –

El răspunse că Coardele îi erau rupte –
Arcuşul său – redus în fărâme –
A-l repara – mi-a dat deci multă treabă –
Până într-o altă Dimineaţă –

Dar atunci – o Zi atât de enormă
Că Ieri multiplicat cu doi,
A derulat în faţa mea oroarea sa –
Până la a-mi obstrucţiona ochii –

Ca o ironie a raportului cu subiectul vacuităţii, versurile ei sunt geniale. Coardele arcuşului ei sunt rupte, dar aşa rupte cum sunt, scot sunete magnifice.

*

Există o ambivalenţă a succesului (facil) după cum există o ambivalenţă a eşecului. Succesul facil poate ancora un tânăr scriitor, îmbătat de celebritate, de adulaţia publicului şi de sumele neaşteptate pe care le încasează, în mediocritate comercială şi superficialitate. Dar acelaşi eşec editorial şi chiar de valoare intrinsecă al operei se poate converti în contrariul său: poate întări anticorpii psihologici, cimenta voinţa autorului de a ameliora proiectul şi pe el însuşi, conduce la o muncă încrâncenată cum am văzut la Balzac, la Flaubert, la Joyce, la Rebreanu şi conduce finalmente la capodoperă.

Evoluţia lui Henry James este revelatoare în acest sens: *Guy Domville*, prima sa piesă, este o catastrofă de public. Depresiune nervoasă şi abandon dezabuzat al teatrului pentru care nu era făcut. Ce-i ieşea de sub mână erau subiecte banale, realizări prea convenţionale. Acest prim eşec îl face să reia „condeiul tuturor vechilor mele neuitate eforturi şi lupte sacre". Cu sentimentul de a se fi liberat de o păguboasă eroare, James notează în *Carnetele* sale: „Acum, într-adevăr, pot să realizez opera vieţii mele şi am voinţa". Iar titlurile care l-au consacrat mare scriitor nu vor întârzia să se nască.

https://biblioteca-digitala.ro

James avusese șansa rarisimă că în familia lui ideea valorii obținute prin penetrarea în intimitatea lucrurilor, prin aprofundare concentrată, beneficia de o considerație particulară. Pentru membrii ei, un eșec interesant este mai interesant ca semnificație și valoarea unui succes facil, prea evident. Această mentalitate explică, în parte, finețea analitică, densitatea gândirii lui James și influența pe care a exercitat-o și o exercită încă asupra cercurilor intelectuale. Cu titlu divers, sora mai mică a lui Henry, Alice, de o briantă inteligență, a colecționat și ea eșecurile benefice: cel de a deveni adult, cel de a deveni femeie în sensul convențional al cuvântului, iar finalmente cel de a trăi descoperind că are un cancer la 43 de ani. A lăsat în schimb un percutant jurnal personal pe care Oates îl consideră de nivelul celui al Virginiei Woolf.

Eșecul ca experiență artistică poate forța veritabilul creator să depășească sfera banalității, subiectele curente și uzate, să descopere spații tematice neexplorate, continentele originalității, voluptatea profunzimii de gândire, salva finalmente scrierile lui de eroziunea timpului. Lui i se datorează, între alții, un mare scriitor numit James Joyce și a făcut să nu avem un scriitor omonim minor uitat de multă vreme. Prima încercare de roman a lui Joyce, *Stephen Hero*, „se citește tocmai ca un „prim roman": ambițios, tineresc, îmbibat de energii și introspecții naive ale tinereții, convențional în schemă și stil [...]" (Oates 2003, 70) Romanul este cu adevărat mediocru, un *bric-à-brac* de banalități. Refuzat de mai mulți autori, *Stephen Hero* se dovedește un eșec, ca și *Oameni din Dublin* care, deși publicat, nu are niciun succes. Aceeași J. C. Oates arată cu o remarcabilă pertinență cum printr-un lanț de implicații în cascadă, dacă *Stephen Hero* ar fi avut succes și ar fi fost publicat, *Portretul artistului tânăr* care are ca subiect limbajul n-ar fi putut fi scris pentru că *Stephen Hero* devine în momentul în care inițiază *Portretul...* un fel de avantext al acestuia, o carieră de material brut din care Joyce extrage substanța celui din urmă. Publicat, *Stephen Hero* i-ar fi absorbit materia făcând imposibilă realizarea *Portretului artistului*. Iar „fără Portret, concluziile lui în particular, este dificil de imaginat geneza lui Ulise". (*Ibidem*, 71) Lucrurile s-ar fi înlănțuit în mod fatal făcând în așa fel încât Joyce, marele scriitor așa cum îl cunoaștem astăzi să nu existe. A intervenit din fericire eșecul, usturător, care l-a făcut pe Joyce să învețe lecția răbdării active, a „macerației anahoretului" (Kant). Joyce va investi zece ani suplimentari pentru a-și revizui întreaga concepție macroscopică a romanului și pentru a rescrie ceea ce va fi taxat de capodoperă. Joyce avea „acea inflexibilitate înrădăcinată în eșec", după fratele său Stanislaus, o tenacitate nestrămutată care conduce facultățile intelectuale la extremitatea potențialităților lor. Cei zece ani de intensă concentrare și reluare a mugurilor deja prezenți în *Stephen Hero* au dat *Portretul artistului tânăr*, iar mai târziu, *Ulise*. Eșecul timpuriu și radical a avut un rol psihologicește benefic: l-a protejat pe Joyce de mediocritate, l-a făcut să se obstineze, să meargă până la capătul personalității proprii cum ar fi spus Céline, parvenind cu acest preț la o nouă substanță romanescă.

Traiectoria artistică a lui D. H. Lawrence se desfășoară aproape după același scenariu. Eșecul sever de public al primului roman *The White Peacock*, încă mai slab decât *Stephen Hero* al lui Joyce, i-a blocat riscul natural de mediocritate, i-a permis

https://biblioteca-digitala.ro

o schimbare de direcție, și i-a deschis gustul spre aprofundarea lucrurilor și valoare. *Rainbow* este fulgerat de critică cu o grindină de vituperări: un asemenea roman „nu avea dreptul să existe", „Nu există formă de viciu, de sugestivitate, care să nu figureze în aceste pagini". Așa se face că următorul roman, *Women in Love* „s-a născut și s-a hrănit, observă Oates (2003, 72), din furia și dezgustul" lui Lawrence vizavi de conformismul societății britanice din epocă, aidoma, mai târziu, a operei lui de căpetenie *Amantul doamnei Chatterley*. Veritabilul D. H. Lawrence este copilul eșecului. Campion al scandalurilor publice ca și Wilde sau Bernard Shaw, respingerea generală are pentru el efecte catalizatoare: nu-l face decât să se obstineze, să persevereze în aceeași direcție ameliorându-și felul de a scrie, iar finalmente să-l conforteze în poziția de scriitor major.

Eșecul este ambivalent și în sensul că ceea ce nu merge într-o lucrare poate permite acumularea de premise de reușită pentru o alta sau pentru altele. Eșecul de acest tip nu mai este eșec pur, ci o combinație de eșec și reușită amânată, virtuală. Ca în cazul *Anilor* Virginiei Woolf care reprezintă o treaptă către alte proiecte de astă dată reușite: „Oricum, chiar dacă *Anii* constituie un eșec, a fost o muncă intelectuală considerabilă și m-a ajutat să adun un mic tezaur de idei. Poate că mă aflu din nou pe una din acele culmi de unde voi putea scrie rapid două sau trei cărți scurte [...]." (*A Writer's Diary,* 31 dec. 1936) Eșecul nu a fost așadar steril: i-a permis să acumuleze un *savoir și* un *savoir faire* pe care le va utiliza în lucrările ulterioare. Ceea ce confortează teza noastră privind rolul important în geneză al raporturilor dintre structura mental afectivă a scriitorului și exigențele structurale ale proiectului care pot conduce la reușită sau la eșec.

O regulă generală nu se poate însă degaja, credem, în special din cauza mentalului, diferit de la un scriitor la altul. Am văzut că Balzac alternează un eșec formal, *Cromwell*, cu pseudosuccese comerciale pe care nimeni nu le mai citește și care nu mai prezintă astăzi niciun interes: *Jean-Louis sau Fata găsită*, *Tătarul sau Întoarcerea exilatului*, *Clotilde de Lusignan sau Frumosul evreu*, *Centenarul* sau *Cei doi Bérigheld*, *Vicarul din Ardenni*, *Arta de a nu fi prost a escrocilor*... Dar aceste experiențe ratate, la care Balzac a avut mare dreptate a se livra, i-au permis eliberarea de grijile materiale și deci independenta financiară, iar prin exercițiul pe care îl reprezentau și filtrarea lui autocritică severă („cochonneries") au favorizat nașterea marelui Balzac. Această a doua „regulă" are o valabilitate relativ extinsă.

Faulkner, la începuturile carierei lui epigon emerit al lui Swinburne, T.S. Eliot și al altor câtorva, scrie o poezie mediocră de calitatea lamentabilă a căreia își dă seama, deși are succes cu ea. Continuă apoi cu proze imitate după Hemingway (*Soldiers Pay*), Huxley (*Mosquitoes*) cu care iarăși are succes. Este oare datorită nevoii lui permanente de bani, ca în cazul lui Balzac, cum cred comentatorii operei lui, iar în momentul în care s-a debarasat de sărăcie să fi putut să investească timpul necesar și calmul concentrat pentru a bascula spre marea literatură, cea din *Furia și zgomotul, Pe patul de moarte, Lumină in August, Absalom, Absalom*? Dar dacă, o altă ipoteză, momentul „căpătuirii" lui financiare a corespuns cu cel al maturizării capacităților lui artistice, a „instrumentului" genetic? Trebuie văzut dacă lucrarea imediat precedentă *Zgomotului și furiei* se apropie valoric de această culme a scrisului

https://biblioteca-digitala.ro

faulknerian pentru a vedea dacă există o progresie ascendentă a stilului faulknerian și răspunde la această întrebare. În fond, Faulkner ar fi putut continua în aceeași notă depersonalizată iar capodoperele sale de mai târziu să nu se nască niciodată. Fără îndoială însă că sentinela lui critică și-a spus cuvântul și o altă specie de obstinație s-a născut în momentul în care dificultățile materiale au fost depășite. Iar acest complex, la originea unei tensiuni interioare excepționale, i-a facilitat singularitatea, libertatea de spirit și descoperirea timbrului personal din care au ieșit marile romane.

Finalmente ce caută scriitorul prin creația și evaluările lui obsesionale? Un răspuns ni-l furnizează Virginia Woolf. În vara lui 1828, turmentată de prolixitatea stilului ei, Woolf face o remarcă în aparență absurdă:

> [...] trebuie să accept mai multe lucrări decât pot duce la îndeplinire. Nu, nu știu de unde vine asta. Îndată ce mă opresc din lucru simt cum mă cufund în el tot mai adânc. Și, ca de obicei, sunt convinsă că dacă mă cufund mai mult, voi ajunge la adevăr. [...] Mă voi sili să privesc în față adevărul că nu există nimic, absolut nimic pentru nici unul dintre noi. (*A Writer's Diary,* 23 iun. 1829)

Ce înseamnă „mă cufund în lucru"? Woolf se cufundă în straturile abisale ale propriului psihism, în inconștient? Este sensul pe care îl atribuim expresiei respective. Doar că adevărul este relativ și explodează într-o puzderie de adevăruri subiective care au tendința asimptotică de a acoperi terenul a ceea ce s-ar putea considera un fantomatic adevăr absolut.

Evaluarea este așadar subîntinsă de o reflecție permanentă care antrenează modificarea genomului interior de care depinde textualitatea.

> [...] ori de câte ori fixez un punct, trebuie să mă gândesc la relațiile sale posibile cu o duzină de alte puncte. Și, dacă aș putea continua să înaintez cu destulă usurință, mă opresc tot timpul pentru a aprecia efectul general. Mai exact, oare planul meu are o deficiență fundamentală? (Woolf, *A Writer's Diary* 11 oct. 1929)

Naveta mentală periferie (textualizare) – centru (genom interior, „plan") este permanentă.

S-a spus că criticii au devenit critici *par défaut* pentru că sunt scriitori ratați, la care T.S. Eliot a remarcat fenomenul simetric: „Dar la fel sunt cei mai mulți scriitori". Constatăm doar că marii scriitori scapă cel mai adesea acestei reguli. Exemplele anterioare demonstrează luciditatea lor critică, capacitatea de a se autoevalua corect. Veritabilii creatori sunt definiți printr-un admirabil echilibru între exuberanța creativă și spiritul critic. „Autorul este cel mai bun judecător – când este un om sincer, ca dumneata, și când se trage puțin înapoi pentru a îmbrățișa ansamblul operei sale", îi scrie Romain Rolland lui Panait Istrati (9 ian. 1923).

Este interesant, iar aici lucrurile trebuie obligatoriu precizate, că eșecul se situează la marii autori în planul textelor ratate, plate, rău orientate tematic, care nu corespund sensibilității și panopliei culturale a autorului, deci are un rol aseptizant, elimină

https://biblioteca-digitala.ro

zgura scripturală sau o convertește ulterior în pepite de material nobil. Prin eșecuri, scriitorul se caută, caută în același timp filoanele tematice cele mai prodigioase, care corespund unui palier înalt de originalitate și de semnificație. Spiritul critic îl ghidează și nu-l lasă să persevereze în direcțiile potențial destinate veritabilului eșec.

Evaluarea critică este, în consecință, jandarmul benefic al creației, acidul mental indispensabil care curăță scriitura de părțile ratate, fasonează, corectează, validează, duce la apogeu valoric sau ucide un proiect rău orientat. Câteodată îl veghează până în posteritate (a textului și nu a autorului), cum face Henry James sau D. H. Lawrence. Exercițiul ei ca și efectele sunt departe de a fi lineare, dar nu pot fi apreciate decât în contextul parcursului idiomatic al fiecărui autor.

Bibliografie:

Arana, Marie (ed.) (2003), *The Writing Life. Wwriters on How They Think and Work*, A Collection from the Washington post Book World. New York, Public Affairs.

Honoré de Balzac (1876), *Oeuvres complètes*, XXIV, Correspondance (1819 – 1850), t. I et II. Paris: C. Lévy.

Balzac, H. de (1906), *Lettres à l'Etrangère. Oeuvres posthumes,* II (1842 – 1844), Paris, Calman-Lévy, Editeur.

Barthes, Roland (1972), *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris: Editions du Seuil.

Bode, Wilhelm (1922 (2016), [Goethes Kunstleben] *Goethe sau arta de a trăi*, București, Editura Seculum I.O.

Dillard, Annie (1989), *The Writing Life*. New York: Harper & Row Publishers.

Flaubert, Gustave (1985), *Corespondență*, 4. București, Editura Univers.

Goldoni, Carlo (MCMLXXXVII), *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*. Paris, Mercure de France.

Mann, Thomas (1974*), Scrisori*. București, Editura Univers.

Mansfield, Katherine (1930), T*he Letters of*, vol. I, II. London, Constable & Co Ltd.

Mauriac, François (1959), *Mémoires intérieurs*. Paris, Flammarion.

Maurier, Daphné du (1992), *Letters from Menabilly. Portrait of a Friendship*. Lanham (Maryland), The Rowman and Littlefield Publishing Group, Inc.

Murakami, Haruki (2019), *Profession romancier*. Paris, Belfond.

Oates, Joyce Carol (2003), *The Faith of a Writer*. New York, Ecco, a division of HarperCollins Publishers Inc.

Orwell, George (2009). *A Life in Letters*. London, Harvill Secker.

Plougastel, Yann (2019). *Un Destin au forceps*. Honoré de Balzac *La fureur des mots*, în *Le Monde hors-serie*.

Rebreanu, Liviu (1974), *Cum am scris Răscoala*, în Alexandru Oprea: *Mitul faurului aburit*. București, Editura Albatros, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro

Robinson, Ken (2011), *O lume scoasă din minți,* București, Publica.
Trollope, Antony (2002), An *Autobiography,* The Project Gutenberg eBook. Troyat, Henri (1992), *Tchekhov*. Paris, Flammarion.
Wilde, Oscar (1962), *The Letters of.* London, Rupert Hart-Davis Ltd.
Wilde, Oscar (1993), *La Jeunesse est un art*. Paris, Les Belles Lettres.

CREATIVITY AND CRITICAL SPIRIT. THE WALTZ OF GRIEVANCES AND CORRECTIONS

Abstract

In the creation process of a work, the critical eye with all its operational consequences is omnipresent, from the first line on paper to the final apostille. It is a kind of internal gendarme that constantly controls, tempers, verifies, limits the deceptive „masquerade balls of the imagination" that Flaubert feared. The critical spirit, its finesse and rigor, must be at the height of the creative force. The indigence of one leads to the precariousness of the other with dramatic consequences: endless work sites, resignations, suicides. As each author possesses the formula, the dosages, a personal genetic dynamic regarding these two inseparable qualities, an inductive excursion into the inner world of the authors' inventions in their luxuriant diversity seems to us the only gate likely to allow an objective access to this paradoxical dyad in which no case resembles the other, and the enunciation of trans-individual rules is difficult, partial but not impossible.

Keywords: author, writing, evolution, critical act, axiology, literary theory.

Rezumat

În procesul de geneză al unei opere, veghea valorică cu toate consecințele ei operaționale este omniprezentă, de la primul rând așezat pe hârtie până la apostila finală. Este un fel de jandarm interior care controlează în permanență, temperează, verifică, limitează înșelătoarele „baluri mascate ale imaginației" de care se temea Flaubert. Spiritul critic, finețea și rigoarea lui, trebuie să fie la înălțimea forței inventive. Indigența unuia antrenează precaritatea celuilalt cu consecințe dramatice: șantiere interminabile, renunțări amare, sinucideri. Cum fiecare autor posedă formula, dozajele, o dinamică genetică personală, un excurs inductiv în lumea interioară a actelor de invenție a autorilor în diversitatea lor luxuriantă ni se pare singura poartă susceptibilă de a permite un acces obiectiv în incinta acestei diade paradoxale – inventivitate/spirit critic - în care nici un caz nu seamănă cu celălalt, dar enunțarea de reguli transindividuale este dificilă, parțială dar nu imposibilă.

Cuvinte-cheie: autor, scriere, evoluție, act critic, axiologie, teorie literară.

https://biblioteca-digitala.ro

ÎN JURUL ROMANULUI POLITIC. TEORII PRO ŞI CONTRA

Ştefan Firică*

Genurile literare: o teorie vetustă sau nu?

Oricât ar diferi răspunsurile la întrebarea dacă genurile mai sunt relevante la nivel formal-sistemic, practicienii câmpului literar le folosesc în viaţa de zi cu zi, semn că teoriile în speţă au încă vitalitate, fiind departe de a fi căzut în irelevanţă[1]. Numai că maximalismul conceptual de altădată a făcut loc abordărilor pragmatice, punând în centru necesitatea concretă de a grupa, structura, organiza, eticheta produsele de pe piaţa culturală globală în funcţie de criterii transnaţionale, cel puţin din raţiuni de marketing artistic, dacă nu şi din altele. Istoria modernă a teoriei genurilor a traversat destule meandre. După ce viziunile evoluţioniste, de extracţie darwinistă, şi-au atins maximul de popularitate în anii 1890-1920[2], Bahtin a făcut pasul decisiv către poetica istorică, în *Formele timpului şi ale cronotopului în roman* (1937–1938), pentru ca Wellek şi Warren (1948), Northrop Frye (1957) şi Käte Hamburger (1957) sau, mai târziu, Gérard Genette (1979), Alastair Fowler (1982), şi Jean-Marie Schaeffer (1989) să sintetizeze melanjuri personale de formalism şi istorism[3].

---

* Lector dr., Facultatea de Litere, Universitatea din Bucureşti; Cercetător şt. gr. III, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române, stefanfirica@litere.unibuc.ro.

[1] Articolul traduce, adaptează şi completează prima secvenţă a textului "Political Fiction or Fiction about Politics. How To Operationalize a Fluid Genre in the Interwar Romanian Literature", publicat în revista *Dacoromania Litteraria*, nr. 7/2020 *(The subgenres of the Romanian novel: imports, backdrop, hybridizations)*, pp. 164–181.

[2] Vezi, de exemplu : Ferdinand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Librairie Hachette, 1890-1892; Albert Thibaudet, *Le liseur de romans*, Paris, Les éditions G. Crès et Cie, 1925; Viktor Shklovsky, *О теории прозы (On the Theory of Prose)*, Москва, Издательств о «Федерация», 1925. Van Tieghem reia chestiunea în articolul « La question des genres littéraires », apărut în revista *Helicon*, 1938, I, pp. 95-101.

[3] Vezi M. Bahtin, eseul „Forme ale timpului şi cronotopului în roman", în *Probleme de literatură şi estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefaţă de Marian Vasile, Editura Univers, Bucureşti, 1982, pp. 293–490; René Wellek şi Austin Warren, capitolul „Genurile literare", în *Teoria literaturii*, în româneşte de Rodica Tiniş, studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967, pp. 299–314; Northrop Frye, capitolul „Eseul al patrulea: Critica retorică. Teoria genurilor", în *Anatomia criticii*, în româneşte de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, prefaţă de Vera Călin, Bucureşti, Editura Univers, 1972, pp. 303–432; Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957; Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, traducere şi

RITL, p. 126–136, Bucureşti, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

În teoria genurilor, schimbarea paradigmei a fost marcată de un mic studiu al lui Jacques Derrida („Legea genului", 1980), a cărui semnificație, relativ absconsă, e sabotată de obișnuitele paradoxuri deconstructiviste, ducând la reinterpretări eteroclite, unele mai creative decât altele. Derrida denunță „nebunia genului", perceput ca teorie și practică auto-contradictorie de clasificare, în același timp strict necesară și imposibilă. Relația dintre opera individuală și clasa corespunzătoare este de „participare fără apartenență – un mod de a face parte fără a fi parte", grație indeterminării semantice a structurii textuale. Astfel, frontiera unei clase alcătuiește „un buzunar interior mai larg decât întregul"[4]. Subminarea concepției statice a relației centru-margine pune accentul asupra periferiilor ca spații productive în care genurile interacționează, formând laolaltă un sistem încorporat într-un cadru istoric dinamic. Competiția dintre genuri conduce la revizuirea ierarhiilor în timp, dar și la remodelarea continuă a genurilor, angajate într-o logică a „supraviețuirii" în timp, astfel încât definițiile lor fluctuează și se bazează cu precădere pe criteriul slab al „asemănărilor de familie"[5]. De pildă, experimentele cantitative de la Stanford Literary Lab operează cu parametri lingvistici funcționali în locul descriptorilor conceptuali, iar Moretti cartografiază istoria genurilor românești din secolele XVIII–XIX fără a le furniza definiții de lucru[6].

---

prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1994; Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982; Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989. Pentru o privire sintetică asupra contribuțiilor lui Hamburger, Genette, Schaeffer și Compagnon, vezi și Marc Lits, « De l'importance du genre en culture médiatique », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 03, No. 1, Décembre 2003.

[4] Jacques Derrida, "The Law of Genre", *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 1, *On Narrative* (Autumn, 1980), pp. 59, 81.

[5] Fără pretențiile unei abordări sistematice a studiilor recente de genologie, enumerăm câteva surse bibliografice utile în această discuție: Ralph Cohen, "History and Genre", *New Literary History*, vol. 17, no. 2, *Interpretation and Culture* (Winter, 1986), pp. 204–205 (o reevaluare a articolului din 1980 al lui Derrida; istoricitatea genurilor), pp. 215–216 (modificarea ierarhiei genurilor); John M. Swales, *Genre Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 49 („asemănările de familie"); Daniel Chandler, "An Introduction to Genre Theory", http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/, 1997, accesat pe 11 octombrie 2020, pp. 2–3 (comentariu asupra „asemănărilor de familie" dintre membrii aceluiași gen). Franco Moretti tratează romanul în același spirit, ca o „familie de forme", în studiul său "The Novel: History and Theory", cuprins în *Distant Reading*, London – New York, Verso, 2013, p. 166.

[6] Literary Lab (Sarah Allison, Ryan Heuser, Matthew Jockers, Franco Moretti, Michael Whitmore), "Quantitative Formalism: An Experiment", *Pamphlet*, 1, 5 January 2011, pp. 1–29. Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, London – New York, Verso, 2007, pp. 3-33. Moretti doar enumeră lucrările care i-au inspirat periodizarea, fără a acorda atenție definițiilor genurilor (pp. 31–33).

https://biblioteca-digitala.ro

Este romanul politic un gen literar?

Dezordinea iremediabilă a ceea ce în mod impropriu denumim „sistemul genurilor" se datorează eterogenităţii criteriilor utilizate, în diferite locuri şi timpuri. În ceea ce priveşte proza, vorbim despre romanul realist, modern, postmodern, dar şi epistolar, grafic, pentru copii, pentru adulţi, autobiografic, istoric, gotic, de mistere, *thriller*, de dragoste, *steampunk*, picaresc, pastoral, psihologic, *fantasy*, S.F., în funcţie de mănunchiul de trăsături pertinente luate în calcul (referitoare la stil, structură, mediu, temă, subiect, personaje, perioadă, public receptor etc.).

Pentru unii cercetători, o categorie nu reprezintă automat şi un gen. De pildă, Wellek şi Warren au răspuns negativ întrebării din subtitlul de mai sus, pomenind în mod persiflant romanul politic – laolaltă cu romanul „ecleziastic", „romanul despre muncitorii industriali", „romanul mişcării de la Oxford", „romanul care descrie viaţa profesorilor în secolul al XIX-lea", „romanele dedicate vieţii marinarilor în secolul al XIX-lea", „romanele mării" – printre categoriile stabilite „exclusiv pe baza conţinutului", apte să conducă doar la o clasificare „pur sociologică". Or, o clasificare pur literară ar trebui sprijinită pe „latura formală" a textului. Versul octosilabic ştanţat de Samuel Butler în *Hudibras* formează un gen în sine mai degrabă decât toate etichetele pestriţe enumerate ironic mai sus, în percepţia autorilor[7]. Şi totuşi, chiar aderând la exclusivul lor interes pentru criteriile „formale", recunoaşterea sau nerecunoaşterea romanului politic ca gen literar e departe de a fi tranşată, de vreme e greu de imaginat cum am putea trasa o linie fermă între „conţinut" şi „formă" (în general, în literatură; şi, în particular, în romanul politic).

Un alt asalt împotriva genului a fost lansat din partea reprezentanţilor „noii critici" şi ai „noului roman francez". Pentru ei, a contesta romanul politic însemna a atenta la instituţia „romanului angajat", fixat în *mainstream*-ul cultural de existenţialişti între anii 1940–'50, şi a promova în contrapartidă producţia propriului grup literar. Distincţia barthesiană dintre scriitori şi scriptori (1960) a fost platforma teoretică a unei îndelungi polemici împotriva literarităţii „romanului cu teză". Contrastul dintre cel ce scrie de dragul literaturii (scriitorul) şi cel ce scrie pentru un alt scop decât literatura (scriptorul) se neutralizează în „tipul bastard" al scriitorului-scriptor[8], nimeni altul decât romancierul angajat, tras la răspundere pentru a fi introdus neavenit o agendă non-literară în literatură. Barthes îl compară pe acesta cu Jupânul Jacques, eroul comic al lui Voltaire, care slujea când ca bucătar, când ca vizitiu, neputând presta cele două slujbe în acelaşi timp. Metonimul scriitorilor care încearcă în zadar să rezolve o incompatibilitate insurmontabilă ca cea pomenită mai sus ar fi J.-P. Sartre. Un an după epocalul eseu al lui Barthes, în manifestul *Pentru un nou roman* (1961), Alain Robbe-Grillet ia încă o dată la ţintă literatura angajată,

[7] René Wellek şi Austin Warren, *op. cit.*, pp. 307-308.

[8] Roland Barthes, „Scriitori şi scriptori", în *Eseuri critice*, traducere din franceză de Iolanda Vasiliu, Chişinău, Editura Cartier, 2006, p. 178.

https://biblioteca-digitala.ro

înăuntrul căreia distinge două subdiviziuni, deopotrivă inavuabile: (1) proza realist-socialistă, plasată în serviciul propagandei jdanoviste; (2) romanul existențialist, asociat cu doctrina noului „umanism". Ambele pornesc de la propoziția marxistă despre rolul jucat de literatură în trezirea conștiinței social-politice. Or, tocmai dimpotrivă, Robbe-Grillet promovează alături de grupul său retragerea în sfera „formei artistice", în care limbajul își suspendă funcția referențială pentru a nu se mai semnifica decât pe sine[9].

Studii dedicate genului în spațiul anglofon

În contrast cu suspiciunea „noii critici" franceze față de ficțiunea politică, studiile literare americane au o tradiție relativ bogată a cercetărilor în domeniu. Din perioada interbelică datează două definiții „conținutistice" (Speare 1924; Fisher 1928)[10], care au marcat și cele mai influente discursuri teoretice postbelice (Howe 1957; Blotner 1955, 1966)[11]. Alăturându-le pe toate acestea, putem asambla

[9] „[D]e îndată ce apărea preocuparea de a semnifica ceva (ceva din exteriorul artei), literatura începea să dea înapoi, să dispară" (Alain Robbe-Grillet, „Despre câteva noțiuni depășite", în *Pentru un nou roman*, traducere și note Vasi Ciubotariu, prefață de Ion Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2007, p. 42).

[10] Iată răspunsul lui Speare la întrebarea: Ce este un roman politic? "It is a work of prose fiction which leans rather to 'ideas' than to 'emotions'; which deals rather with the machinery of lawmaking or with a theory about public conduct than with the merits of any given piece of legislation; and where the main purpose of the writer is party propaganda, public reform, or exposition of the lives of the personages who maintain government, or of the forces which constitute government. In this exposition the drawing room is frequently used as a medium for presenting the inside life of politics" (Morris Edmund Speare, *The Political Novel: Its Development in England and in America*, New York, Oxford University Press, 1924, p. IX). Pentru H.A.L. Fisher, romanul politc este "the novel which chiefly concerns itself with men and women engaged in contemporary political life and discussing contemporary political ideas" (H.A.L. Fisher, "The political novel", în *Cornhill Magazine,* vol. 64, 1928, p. 25).

[11] Irving Howe subliniază rolul ideologiei în cadrul genului: "By a political novel I mean a novel in which political ideas play a dominant role or in which the political milieu is the dominant setting" (Irving Howe, *Politics and the Novel,* New York, Horizon Press, 1957, p. 17); sau, peste câteva pagini, romanul politic e considerat "the kind in which the *idea* of society [...] has penetrated the consciousness of the characters in all of its profoundly problematic aspects, so that there is to be observed in their behaviour, and they are themselves often aware of, some coherent political loyalty or ideological identification". (*Ibidem*, p. 19) În schimb, Blotner pune accentul pe „fenomenele politice" și pe „actele politice": "Here a political novel is taken to mean a book which directly describes, interprets, or analyzes political phenomena. Our prime material is the politician at work: legislating, campaigning, mending political fences, building his career. Also relevant are the people who influence him: his parents, his wife, his mistress, the girls who jilted him, the lobbyist who courted

https://biblioteca-digitala.ro

o definiţie „analitică" generoasă, potrivit căreia romanul politic se preocupă în principal de: i. ideologie (cu toate avatarurile ei, de la propaganda de partid până la relaţia ideologie–conştiinţă–viziune asupra lumii); ii. instituţii de administraţie (locale, regionale, statale, interstatale); acţiuni politice (de la modificarea legislaţiei şi presiuni de tip *lobby* până la reforme şi proteste); iv. viaţa mediului politic (salonul de primire fiind un topos foarte frecventat). Boyers (1985)[12] se bazează pe acelaşi set de trăsături, în volumul său despre romanul politic de după 1945, cu un accent pe managementul puterii. Teoriile tuturor acestor cercetători recurg la aceleaşi criterii, în pofida divergenţelor dintre orientările lor ideologice.

În deceniul următor, Susan Rubin Suleiman reevaluează „romanul cu teză" de secol XX, dintr-o perspectivă liberală, de pe o poziţie deloc superior-condescendentă. Definiţia furnizată de ea a devenit de referinţă: „un *roman à thèse* este un roman scris în modul realist (adică fundamentat pe o estetică a verosimilităţii şi reprezentării) care se anunţă cititorului drept didactic în intenţie, căutând să demonstreze validitatea unei doctrine politice, filosofice sau religioase"[13]. Principala vulnerabilitate a cercetării lui Suleiman, deconspirată încă din primul său paragraf[14], este echivalarea inexplicabilă a „romanului cu teză" cu romanul

his favour. The primary criterion for admission of a novel to this group was the portrayal of political acts, so many of them that they formed the novel's main theme or, in some cases, the major theme" (Joseph L. Blotner, *The Political Novel*, Garden City, New York, Doubleday and Co. Inc., 1955, p. 2). În cartea sa din 1966, Blotner încearcă să-şi rafineze definiţiile, însă determinanţi insuficient explicitaţi precum „literal", „funcţional" sau „convenţional" nu pot clarifica sensul cuvântului-cheie (sensul „politicului"): "[...] 'political' is here defined in a very literal and functional sense. The subject of these works [...] is also primarily political. Politics is not merely a secondary interest. These novels deal with the overt, institutionalized politics of the office holder, the candidate, the party official, or the individual who performs political acts as they are conventionally understood" (Joseph Blotner, *The Modern American Political Novel. 1900–1960*, Austin & London, University of Texas Press, 1966, p. 8).

[12] Boyers îl citează pe Howe *in extenso* când enumeră trăsăturile ficţiunii politice:"ideas have a 'kind of independent motion' and become 'active characters'"; "'political intrigue is more than a backdrop'"; "characters 'regard their personal fates as intimately bound up with social and political arrangements'"; în fine, romanul politic aspiră "to project a common world, that is more than a series of isolated tableaux, images, or emblems" (Robert Boyers, *Atrocity and Amnesia. The Political Novel since 1945*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 9). Mai mult, "the determinate goal toward which the various elements tend will have something to do with ideas about community, collective action, and the distribution of power". (*Ibidem*, p. 16).

[13] "a *roman à thèse* is a novel written in the realistic mode (that is, based on an aesthetic of verisimilitude and representation), which signals itself to the reader as primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical, or religious doctrine" (Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1993, p. 7).

[14] *Ibidem*, pp. 1–2. Iată problematicul prim paragraf al „Introducerii", în care autoarea

https://biblioteca-digitala.ro

ideologic, având ca efect reducerea câmpului deschis al celui din urmă la subgenul îngust al realismului didactic de modă veche, ceea ce reprezintă un anacronism chiar și pentru perioada istorică luată în vizor de autoare.

Or, eticheta *roman à thèse* căzuse în desuetudine încă de la începutul secolului XX, chiar și unul dintre reprezentanții ei cei mai consacrați, Paul Bourget, refuzând a se recunoaște ca atare. Autorul unor romane cu teză dogmatică precum *L'Étape* (1902), *Un divorce* (1904), *Le Démon de midi* (1914) prefera să-și numească prozele *romans sociaux*, *romans d'idées* sau *romans d'analyse*[15]. Sintagma nu era mai bine văzută nici în cultura română: să ne amintim efortul conceptualizant al lui C. Dobrogeanu-Gherea de a departaja între „tezism" și „tendenționism", nemulțumit că activitatea lui de promotor cultural ar putea fi asociată cu termenul dintâi. După cum se vede, nici socialiștii români de la sfârșitul secolului XIX nu socoteau „tezismul" o opțiune avuabilă.

Oricum, chiar dacă termenul își poate proba validitatea în paradigma realist-naturalistă, el se vădește insuficient pentru explorarea genului, aflat în expansiune, între cele două războaie mondiale. Să ne amintim numai de romanul *Sept couleurs* (1939) al filo-nazistului Robert Brasillach, neluat în seamă de autoarea americană. Conceput în șapte formule epice diferite, câte una pentru fiecare capitol, amintind ca intenție de *Ulise* al lui Joyce, regizând coliziuni filosofic-ideologice, această proză aflată în căutarea aproape patetică a dialogismului poate fi cu greu subsumată dirijismului semantic pe care se sprijină „tezismul". Inadecvarea definiției lui Suleiman la strategiile narativ-ideologice ale prozei moderniste a mai fost, de altfel, semnalată de unii cercetători[16]. Pe de o parte, proza modernistă chestionează tocmai mecanismele reprezentării (ale fabricării efectului de verosimilitate). Pe de alta, nici livrarea „tezei" ideologice nu ridică mai puține probleme, mulți dintre romancierii angajați de școală nouă considerând mai eficient politic să propună întrebări, decât să impună răspunsuri. Paradigma reprezentării mimetice și „tezismul", încă dominante cantitativ pe piața ficțiunii politice în anii 1900–1940, rămân de

---

schițează o definiție *sui generis* a romanului ideologic: "This book is about novels with a clear ideological message – novels that seek, through the vehicle of fiction, to persuade their readers of the 'correctness' of a particular way of interpreting the world. I call such novels ideological, not in the broad sense in which we can say that any representation of human reality depends on, and in some way expresses, a more or less consciously defined ideology (in this sense, any work of fiction, indeed any work of art can be considered ideological), but in the more narrow sense in which we might call a discourse ideological if it refers explicitly to, and identifies itself with, a recognized body of doctrine or system of ideas."

[15] *Ibidem*: 3.

[16] Vezi Steven Ungar, "Existentialism, Engagement, Ideology", în Timothy Unwin (ed.), *The Cambridge Companion to the French Novel. From 1800 to the Present*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 145–160; Angela Kershaw, "The Body of the Hero in French Political Fiction of the 1930s", în *Nottingham French Studies*, vol. 41, no. 2, Autumn 2002, pp. 47–60.

https://biblioteca-digitala.ro

fapt reprezentative pentru aria romanului de consum, experimentele moderniste sondând noi formule narative.

Profesoară de civilizaţie franceză la Universitatea Harvard, Suleiman îşi susţine teoria prin exemple culese exclusiv din literatura franceză din prima jumătate a secolului XX, însă şi în acel spaţiu şi în acel timp, oferta romanescă era diversificată. De fapt, între Afacerea Dreyfus şi începutul celui de-Al Doilea Război Mondial, ficţiunea ideologică a baleiat permanent între semnificaţii monologice, polifonice şi chiar „pulverizate"[17], participând la numeroase experimente de avangardă, fără a înceta să fie ideologică. S-a întâmplat nu doar într-o literatură „centrală" ca cea franceză (unde André Malraux, Jean-Paul Sartre, Pierre Drieu la Rochelle, Louis Aragon şi Robert Brasillach au dezvoltat strategii narative inovatoare pentru întregul spaţiu european), dar şi într-o semi-periferie precum cultura română (prin prozatori ca Mircea Eliade, Mihail Sebastian sau Gherasim Luca, sincronizaţi cu noile tendinţe şi dedicaţi misiunii de a actualiza repertoriul domestic). Cu toate rezervele, în pofida deciziei bulversante de a sinonimiza *le roman à thèse* cu romanul ideologic, lucrarea lui Suleiman a avut rolul capital de a introduce în metadiscursul genului instrumentarul naratologiei recente, manevrat cu precizie şi discreţie, deopotrivă.

Cercetarea lui Scheingold (2010) acoperă lacunele din domeniul cartografiat de Suleiman, „spaţiile goale" în care definiţia ultra-restrictivă a autoarei nu avea acces, cum ar fi subdomeniul ficţiunii politice neraportabile la un corpus doctrinar definit, uşor identificabil. Teoreticianul decupează din acest subdomeniu ceea ce el numeşte „romanul alienării politice" (*the novel of political estrangement*), avându-l pe Kafka, cel din *Procesul*, părinte fondator. Deplasarea cea mai vizibilă faţă de vechiul model este mutarea reflectoarelor de pe *frontman*-ii politici pe oamenii de pe stradă, care simt că le-a fost inhibată facultatea de acţiune politică exact de instituţiile care le-au promis-o, prin contractul social. Romanul urmăreşte scăderea autonomiei moral-politice a „simplului cetăţean", precum şi deziluzia lui faţă de metanaraţiunea progresului, care garanta participarea egală a tuturora la actul decizional, dar a eşuat într-un proces perfid de colonizare a conştiinţelor. Autorul pledează, în subsidiar, pentru reexaminarea radicală a „teribilului secol XX", invocând ca piese de dosar scrierile lui Zygmunt Bauman şi Tony Judt despre Holocaust şi „războiul total", tragedii colective socotite de cei doi gânditori drept produse finale ale epocii moderne, mai curând decât avansul tehnologic[18]. Revenind la literatură, subgenul prefaţat de absurdismul kafkian ficţionalizează pierderea speranţei în proiectul modernităţii, după masacrele Primului Război Mondial şi, cu atât mai mult, după Shoah:

[17] Suleiman, *op. cit.*, p. 22.

[18] Autorul împrumută sintagma "the terrible twentieth century" de la Winston Churchill şi îi invocă pe Zygmunt Bauman şi Tony Judt în capitolul "Late modernity: the subversion of political agency" (Stuart A. Scheingold, *The Political Novel. Re-Imagining the Twentieth Century*, Auckland, Continuum, 2010, p. 1, 13–18).

https://biblioteca-digitala.ro

„[R]omanele alienării politice au fost sădite în sângele, tragediile și dezamăgirile Primului Război Mondial. Altfel spus, romanele alienării politice exprimă neîncrederea în politic, născută din și în ton cu Primul Război Mondial, cu frământările economice globale ce au urmat și cu totalitarismele de stânga și de dreapta din anii 1930".[19]

Scheingold divide subgenul de care se ocupă în două perioade istorice. În anii interbelici, romanul articulează un crez naiv pacifist, populist și anticapitalist, derivat din sentimentul anti-război al anilor 1920 și ajuns la recunoaștere internațională prin bestseller-urile lui Ernest Hemingway și Erich Maria Remarque. În deceniile postbelice, critica politică atinge un alt nivel, odată ce Joseph Heller, Kurt Vonnegut, Pat Barker ș.a. exploatează anumiți tropi ai ironiei, precum „paradoxul" și „negarea", pentru a devoala „elementele contradictorii și, până la urmă, autodistructive ale modernității"[20]. Romanul alienării politice și-ar asuma astfel misiunea de a re-imagina secolul XX, sau cel puțin de a-i corija profilul întipărit greșit în memoria culturală globală, pentru a-l arăta drept ceea ce a fost de fapt: epoca celor mai mari dezastre din istoria omenirii.

Punctul forte al cercetării lui Scheingold rezidă pur și simplu în descoperirea „planetei ascunse" a subgenului, neluată în seamă de alți critici, fiindcă instituțiile publice și ceilalți actori tradiționali nu se află în raza vederii, iar trama politică e subtil disipată în textura narativă, ca o „prezență absentă"[21]. Însă vulnerabilitatea abordării lui constă în dificultatea de a trasa limite ferme categoriei identificate. E discutabil nu doar dacă Hemingway și Remarque scriu romane ale alienării politice, ci și dacă scriu romane politice de orice fel[22]. De regulă, frontierele implicate în diviziunile și subdiviziunile genului sunt relative, dacă nu inefabile.

Concluzie de etapă

După ce am trecut în revistă o parte din bibliografia americană, putem semnala cele mai frecvente două probleme întâlnite: (1) definirea și (2) cartografierea romanului politic conduc de obicei către o fundătură teoretică. Atunci când cercetătorul pornește de la o definiție atotcuprinzătoare, periferiile genului se disipează în

[19] "[N]ovels of political estrangement were, I argue, sown in the blood, the tragedy and the deceptions of World War I. Put another way, novels of political estrangement express a distrust of the political derived from and in tune with World War I, the subsequent global economic turmoil and totalitarianism of the left and the right in the 1930s". (*Ibidem*, p. 8).

[20] "modernity's contradictory and ultimately self-defeating elements". (*Ibidem*, p. 24).

[21] *Ibidem*, p. 19.

[22] Autorul trasează o distincție neconvingătoare între romanele anti-război politice și ne-politice (*Ibidem*, p. 27). De pildă, el plasează seria despre soldatul Švejk a lui Jaroslav Hašek în ultima categorie, în vreme ce Hemingway și Remarque ar aparține primeia.

https://biblioteca-digitala.ro

domeniile conexe ale romanului social (Howe[23]) sau de război (Scheingold). Invers, delimitarea unei clase de texte dintr-un perimetru anume conduce la o definiție trunchiată (ca în cazul lui Suleiman). Totuși, oricât de dificilă ar fi adecvarea unei definiții la un teritoriu corespunzător, nici renunțarea la acest subiect teoretic nu poate fi o soluție, de vreme ce literatura politică nu doar *reflectă* ideologia, ci și *reflectează asupra* ei, dovedindu-se un discurs critic eficient începând cu secolul XIX. Ca formă de mediere între divertisment și politică, romanul aduce ideologia mai aproape de public, popularizând corpusuri doctrinare *mainstream* sau de nișă, mai închegate sau mai laxe, jucând un rol activ în evoluțiile social-economice și politice. Nu trebuie să neglijăm impactul societal al genului, în pofida infrastructurii conceptuale nesigure pe care stă așezat[24]: acest impact e mai perceptibil în *praxis*-ul decât în *theoria* sa.

[23] "I am quite aware that in practice it would often be impossible or not very useful to draw a sharp line of distinction between the political and social novels as I have here described them". (Irving Howe, *Politics and the Novel*, ed. cit., p. 19, notă de subsol).

[24] Christopher Harvie își exprimă îndoiala că ar fi posibil un răspuns coerent la problematica teoretică ridicată de genul romanului politic, însă pledează pentru importanța sa culturală și, pe cale de consecință, pentru necesitatea unui discurs critic dedicat lui: "But is there a proper genre to be investigated? If there is, what does it consist of? Why is it important? Is this for intrinsic reasons, or because of the politics of its own production and reception? I believe the importance of the genre lies in its *praxis:* it merged 'entertainment' and ideology to produce a useful political discourse for a traditional society intent on social and economic change, and then, more capriciously, it commented on and provoked its increasingly eccentric development in the twentieth century". (Christopher Harvie, *The Centre of Things. Political Fiction in Britain from Disraeli to the Present,* London, Unwyn Hyman Ltd., 1991, p. 2).

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie:

Barthes, Roland, *Eseuri critice*, traducere din franceză de Iolanda Vasiliu, Chișinău, Editura Cartier, 2006.

Blotner, Joseph L., *The Political Novel*, Garden City, New York, Doubleday and Co. Inc., 1955.

Blotner, Joseph, *The Modern American Political Novel. 1900–1960*, Austin & London, University of Texas Press, 1966.

Boyers, Robert, *Atrocity and Amnesia. The Political Novel since 1945*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1985.

Chandler, Daniel, "An Introduction to Genre Theory", http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/, 1997, accesat pe 11 octombrie, 2020.

Cohen, Ralph, "History and Genre", *New Literary History*, vol. 17, no. 2, *Interpretation and Culture* (Winter, 1986), pp. 51–75.

Fisher, H.A.L., "The political novel", *Cornhill Magazine,* vol. 64, 1928, pp. 25–38.

Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, în românește de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, prefață de Vera Călin, București, Editura Univers, 1972.

Harvie, Christopher, *The Centre of Things. Political Fiction in Britain from Disraeli to the Present,* London, Unwyn Hyman Ltd., 1991.

Howe, Irving, *Politics and the Novel,* New York, Horizon Press, 1957.

Kershaw, Angela, "The Body of the Hero in French Political Fiction of the 1930s", *Nottingham French Studies*, Vol. 41, No. 2, Autumn 2002, pp. 47-60.

Literary Lab (Sarah Allison, Ryan Heuser, Matthew Jockers, Franco Moretti, Michael Whitmore), "Quantitative Formalism: An Experiment", *Pamphlet*, 1, 5 January 2011, pp. 1–29.

Lits, Marc, « De l'importance du genre en culture médiatique », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 03, no. 1, Décembre 2003, https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47672, accesat 11 octombrie 2020.

Moretti, Franco, *Distant Reading*, London – New York, Verso, 2013.

Moretti, Franco, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, London – New York, Verso, 2007.

Robbe-Grillet, Alain, *Pentru un nou roman*, traducere și note de Vasi Ciubotariu, prefață de Ion Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2007.

Scheingold, Stuart A., *The Political Novel. Re-Imagining the Twentieth Century*, Auckland, Continuum, 2010.

Speare, Morris Edmund, *The Political Novel: Its Development in England and in America*, New York, Oxford University Press, 1924.

Suleiman, Susan Rubin, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1993.

Swales, John M., *Genre Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Steven Ungar, "Existentialism, Engagement, Ideology", în Timothy Unwin (ed.), *The Cambridge Companion to the French Novel. From 1800 to the Present*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 145–160.

https://biblioteca-digitala.ro

AROUND POLITICAL FICTION. THEORIES FOR AND AGAINST THE GENRE

Abstract

This paper looks into some of the questions raised around political fiction: should it be labelled a literary genre? if so, what definition best fits its vast and variegated territory? what subdivisions should we consider? can margins, like the social or the war novel, be relevant for the elaboration of its theory? While the French *nouvelle critique* and *nouveau roman* distanced themselves from the genre, as an epitome of the out-of-date Zhdanovist or existentialist committed literature, a rich Anglophone line of research addressed the matter, from Speare (1924) and Fisher (1928) to Suleiman (1993) and Scheingold (2010), reassessing, unpatronizingly, its active contribution to the construction and deconstruction of Western political imagination.

Keywords: political novel, literary genre, ideology, quantitative analysis.

Rezumat

Articolul abordează câteva dintre întrebările recurente privitoare la ficţiunea politică: formează ea un gen literar distinct? dacă da, ce definiţie se adecvează reliefului său divers? care îi sunt subgenurile? pot contribui periferiile ei (romanul social, de război etc.) la elaborarea unei teorii a ficţiunii politice? Dacă, în Franţa, „noua critică" şi „noul roman" l-au renegat, considerându-l o reminiscenţă a literaturii angajate de tip existenţialist sau realist-socialist, numeroase studii din spaţiul anglofon au elaborat teorii ale genului, de la Speare (1924) şi Fisher (1928) până la Suleiman (1993) şi Scheingold (2010). Ele au constatat, fără condescendenţa tradiţională în studiile literare mai conservatoare, contribuţia lui activă la construcţia şi deconstrucţia imaginarului politic occidental.

Cuvinte-cheie: roman politic, gen literar, ideologie, analiză cantitativă.

https://biblioteca-digitala.ro

EVOLUȚIA POEZIEI LUI OCTAVIAN GOGA ÎN CONCEPȚIA LUI E. LOVINESCU (1905–1920)

Teodora Dumitru*

Octavian Goga este cel mai important poet despre care E. Lovinescu s-a pronunțat încă de la debutul acestuia, în 1905, dar care nu poate fi ataşat decât incidental precursorilor „poeziei noi", aşa cum o defineşte studiul lovinescian omonim din 1923. Nu poate fi însă considerat, tocmai pentru că debutează editorial la puțini ani distanță de Lovinescu însuşi, un reprezentant al „vechiului canon"; este, mai curând, un companion temporar al criticii lovinesciene în etapa ei de formare, de care criticul se va îndepărta pe măsură ce va selecta alte repere lirice în raport cu care să-şi definească noul proiect al „sincronizării" literaturii şi poeziei autohtone.

Poezia lui Goga, cel puțin volumele apărute în primele două decenii ale secolului XX şi mai precis până în anii Primului Război Mondial, îi oferă criticului un material excelent de exersare şi definire a aparatului critico-teoretic necesar investigării şi evaluării poeziei; un material probator atât pentru confirmarea definiției de sursă maioresciană (de fapt, schopenhaueriană şi herbartiană) a poeziei, de care se declară foarte apropiat Lovinescu îndeosebi în primul său deceniu de activitate, cât şi pentru tatonarea unei noi formule a poeziei, unde începe să conteze tot mai mult „realismul" perspectivei, dez-idealizarea etc. – *i.e.*, concepte prin care Lovinescu va identifica după 1920 „poezia nouă".

Schopenhauer, autorul influentei, în secolul XIX, *Lumea ca voință şi reprezentare*, îi furnizase tânărului Titu Maiorescu convingerea că poezia ca gen aparte – ca poezie *lirică* – este o oglindă universală a „simțirii" general-umane, inalterabile în timp şi spațiu; că, altfel spus, poezia lirică este reflectarea prototipului, a *ideii* propriu-zise *de sentiment general-uman*, a tot ce nu e tranzitoriu, efemer, inesențial sub aspectul afectivității în om: „în poezia lirică a creatorilor autentici se oglindeşte natura lăuntrică a întregii umanități şi în ea îşi găseşte expresia adecvată tot ceea ce milioane de oameni din trecut, din prezent şi din viitor au simțit şi vor simți în aceleaşi situații [...] dacă poetul este într-adevăr omul universal, atunci tot ce a mişcat inima cuiva [...] constituie tema şi materialul lui"[1]. Lovinescu preia şi el acest cadru de discuție, autohtonizat de Maiorescu în *Poezia română. Cercetare critică*, şi pune, încă din 1905,

* Cercetător ştiințific, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: teodoralilianadumitru@gmail.com.

[1] Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință şi reprezentare*, *Lumea ca voință şi reprezentare*, traducere din germană şi glosar de Radu Gabriel Pârvu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2012, vol. I, „Cartea a treia", § 51, p. 292.

RITL, p. 137–167, Bucureşti, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

poezia în termeni de „sentimente" și „pasiuni". Nici socialiștii autohtoni activi la finele secolului XIX nu lucrau cu o definiție a poeziei (chiar a literaturii) mult diferită, câtă vreme Anton Bacalbașa precizase că literatura/ arta „cu tendință" trebuie să reflecte pasiunea artistului pentru „lupta dintre clase" (deci, practic, socialiștii au în vedere doar o reeșalonare a priorității sentimentelor legitim de a fi exprimate într-o operă)[2]. Definiția liricii a lui Schopenhauer rămâne, așadar, reperul de bază, mai explicit sau mai ascuns, pentru criticii și teoreticienii români dintre secolele XIX și XX.

Comentând poezia lui Goga, Lovinescu nu face decât să repună la lucru aceeași definiție idealist-psihologizantă, moștenită *via* Maiorescu, care o „retehnologizează" prin aplicații din Johann Friedrich Herbart, de la care preia habitudinea punerii poeziei în relație cu anumite trăiri, de o certă „intensitate" sau „putere" și situate în conștient (în genere, trăiri de tipul sentimentelor/ „simțimintelor" și „pasiunilor"). Astfel, observă viitorul lider al cenaclului și al revistei „Sburătorul", ca poet al naturii, Goga e poetul unui sentiment puternic care caută în natură un interpret al propriei subiectivități.

Natura, spune Lovinescu trimițând la Amiel, este „o stare sufletească" (o „état d'âme")'; sau o „proiecție" a propriei subiectivități/ „personalități" – cum au crezut idealiștii despre lume în ansamblu, că ar fi reductibilă la însuși actul gândirii, arhitectură care a ranforsat teoria romantismului *qua* teorie a exacerbării subiectivității. Dar teza naturii – „stare sufletească" e asociată cu altă serie de convingeri, cu consecințe nebănuite în concepția lui Lovinescu asupra poeziei, de la această reflecție din 1905 asupra lui Goga și până la modul în care descrie el poezia de rețetă parnasiană a lui Ion Barbu. Astfel, natura e împărțită, crede criticul, într-o „natură obiectivă", a științelor, și o „natură subiectivă", un produs al „sufletului" poeților, simplu pretext al trezirii și exprimării directe a sentimentelor. Ca atare, acel tip de poezie care tinde să se ocupe de natura științei, de natura „obiectivă", sau să arate ca și cum ar face acest lucru, ar fi o poezie *rece* sau care produce în public un răspuns *rece* („răceală"), care – cu un cuvânt folosit într-un context similar de Lovinescu – nu „mișcă" publicul: e poezia parnasiană, prin reprezentantul ei José-Maria de Hérèdia, poezia care ar face eroarea de a se raporta la natură întocmai ca știința și de a ignora că „la baza" poeziei stă „un sentiment puternic", așa cum crezuse și Maiorescu *via* Schopenhauer și Herbart: „Natura e așa cum suntem noi. Noi proiectăm peste dânsa personalitatea noastră. [...] Oamenii de știință se ocupă de o natură obiectivă; pentru poeți însă nu există decât o natură subiectivă. [...] pentru artiști în genere, natura nu este decât o creațiune a sufletului lor. Ea nu e decât un prilej pentru a trezi sentimentele ce se află în ei. De aci și răceala cu care sunt citite acele poezii ce n-au altă ambiție decât de a descrie un farmec al naturii. *Trofeele* lui Hérèdia sau poeziile abatelui Delille ne plac, dar nu ne entuziasmează. Aceste *poezii nu au la baza lor un sentiment, și poezia adevărată fără un sentiment puternic nu poate să existe.* Ceea ce ne interesează într-o poezie e tocmai acest sentiment, exprimat într-o formă concretă. Și natura nu e decât un prilej pentru a concretiza sentimentele ce agită sufletul poetului

[2] Anton Bacalbașa, *Artă pentru artă*, București, Editura Librăriei Carol Müller, 1894.

https://biblioteca-digitala.ro

[*subl. m., T.D.*]"[3]. Că poezia are la bază un „sentiment puternic" – iar poezia lui Goga atestă cerutul „sentiment real și viguros"[4], ceruta „simțire de o mare adâncime"[5], ba chiar o afectivitate unică în poezia contemporană: o „simțire puternică și dureroasă așa cum nu se mai află la niciunul din poeții noștri de acum"[6] etc. – afirmă de mai multe ori Lovinescu în acest foileton din 1905, uneori în contexte ambigue, unde nu e cert dacă „sentimentul puternic" cu care se află poezia în relație este (doar) sentimentul autorului, sentimentul exprimat în poezie (vezi „sentimentul real și viguros ce se află la temelia acestor poezii"[7]), sau dacă este sentimentul pe care poezia trebuie să îl producă în auditor/ cititor, ori ambele, așa cum rezultă de aici: „Poezia în prima linie trebuie să se adreseze sentimentelor. Din ciocnirea lor răsare și tot lor trebuie să li se adreseze"[8].

În orice caz, de „puterea" simțirii exprimate în poezia lui Goga, adică de „gradul" intensității ei („puternică și dureroasă cum nu se mai află") atârnă „valoarea" poeziei patriotice semnate de el: „cea mai reușită din câte s-au scris până acum în românește"[9]. Lovinescu rămâne aici aproape de termenii maiorescieni ai definirii și evaluării poeziei. În schimb, se mai poate deduce din mai sus citatul pasaj, poezia care ține cont de originea ei într-un „sentiment puternic" este o poezie *caldă*, venită din *inimă*. Lovinescu nu pronunță aici cuvântul „romantism", dar aceasta este, se înțelege, rețeta unei poezii calde, care „mișcă" – mai ales că poeții dați ca un contraexemplu pozitiv în raport cu poezia *rece* sunt romantici și neoromantici: Eminescu, Coșbuc, Goga. Poezia „rece", care nu „mișcă" nu e doar o soluție metaforică unde rădăcinile idealiste ale concepției despre poezie (cea lirică, îndeosebi și *via* Schopenhauer, îndeosebi) se poate spune că se contaminează, involuntar sau nu, de un jargon convergent cu al termodinamicii – știință tot mai bine exprimată pe scena științelor fizicii în a doua parte a secolului XIX –, dar este, pe de altă parte, o soluție la care Lovinescu va reveni în anii 1920, într-o spectaculoasă reabilitare a *recelui qua* teritoriu al creierului, al intelectului, al „modernismului". Așa se face că, începând cu receptarea favorabilă a poeziei primului Ion Barbu, din decembrie 1919 – e vorba de poeme din ciclul etichetat ulterior ca „parnasian" – Lovinescu devine tot mai pătruns de ideea că poezia începutului de secol XX, inclusiv în România, este și chiar trebuie să fie o poezie *glacială*, *frigidă*, o poezie a creierului, și nu o poezie inflamată, cu emoția direct expusă, ca o operație pe cord deschis, pulsatil.

[3] E. Lovinescu, „D. O. Goga" (I–V), *Epoca*, nr. 289 (23 oct.), nr. 293 (27 oct.), nr. 297 (31 oct.), nr. 300 (3 nov.), nr. 304 (7 nov.), 1905, reluat în E. Lovinescu, *Pași pe nisip*, vol. I, București, Librăria Națională, 1906, de unde este reprodus în E. Lovinescu, *Opere*, ediție de Maria Simionescu și Alexandru George, note de Alexandru George, București, Editura Minerva, vol. I, 1982; pentru fragmentul citat, vezi p. 81.

[4] *Ibidem*, p. 93.

[5] *Ibidem*, p. 94.

[6] *Ibidem*, p. 95.

[7] *Ibidem*, p. 93.

[8] *Ibidem*.

[9] *Ibidem*, p. 96.

https://biblioteca-digitala.ro

„Incandescența" – dacă există în această nouă poezie – nu este un produs al arderii/ oxidării, ci un produs neurologic, al activității sinapselor („recea scânteie" a „emoției cerebrale"). Chiar dacă fizicienii nu ar fi de acord cu această dicotomie care desparte arderea/ oxidarea (cardiacă) de electricitatea de sferă neurologică (în fond, și cordul funcționează *electric*), pentru Lovinescu ea va deveni un truc eficient, de departajare sigură a continentelor poeziei și a subdiviziunilor lor, în debutul secolului XX. El va distinge între o poezie *caldă*, romantico-simbolistă, bazată pe exprimarea directă a emoției, și o poezie *rece*, „modernistă", bazată pe ocultarea sau deturnarea, chiar dacă nu și pe epurarea integrală, a emoției. În aceste condiții, nu doar că el va recepta cu „entuziasm" o poezie care pare că se limitează la descrierea cvasi-obiectivă sau cvasi-scientistă a naturii, cum face Barbu în *Copacul* ș.a., dar va găsi chiar în această simulare a abordării scientiste, obiectivante a naturii un pas înainte spre depășirea liricii tradițional-romantice și simboliste. Imaginile barbiene ale munților sau ale copacului ar fi nu simplă natură-fără-„sentiment", ci o trăire – ascensiunea sinelui – recodificată într-o „expresie simbolică", abstractizantă: *i.e.*, o emoție „intelectualizată", așa cum arată Lovinescu în 1922, în „Critica și literatura". Interpretarea lovinesciană a naturii în poezia lui Barbu nu e departe de toposul romantic al naturii-„stare sufletească", dar în prim-planul interpretării critice respective nu mai stă nici natura, ca pretext, nici sentimentul, ca motor și sursă a poeziei, ci *soluția tehnică a medierii afectivității* prin orice canal de comunicare și prin orice referenți are poetul la dispoziție (de la frumusețile naturii la teorii și practici științifice). Operația de travestire a emoției, de „răcire" a ei prin „retortele" creierului devine, în aceste condiții, mai palpitant de urmărit decât pulsația cordului romantic, chiar dacă conștiința sentimentului puternic aflat îndărătul oricărei poezii se conservă la Lovinescu și după 1920.

Înainte de a aprofunda discuția despre natură în poezia lui Goga, în foiletonul dedicat acestuia în 1905, Lovinescu se avântă la o „procedare estetică deductivă" sau la o „critică deductivă". Aceasta însemnând că investigarea psihologiei poetului (sau a „coprinsului" său „intim al individualității" lui) – redusă la o serie de „note fundamentale", cum spune Lovinescu, sau, cum ar fi spus Taine, la „facultăți dominante" – ajută la anticiparea diverselor sale soluții poetice, aici, a modului în care este reprezentată natura în poezia sa: „în modul de a cânta natura se pot vedea coardele ce vibrează în sufletul unui poet; iar când cunoaștem cuprinsul intim al individualității lui, vom putea ști mai înainte modul cum ne va cânta natura. Aceasta e o procedare estetică deductivă"[10]. Lovinescu nu se dă în lături de la o astfel de lectură psihologist-deterministă, unde se poate observa că pune laolaltă cel puțin două repere la modă în România spre finele secolului XX: Taine și criticul său acerb Émile Hennequin. El „deduce" din psihologia individului-artist trăsăturile operei, convins că a capta „notele fundamentale" ale acesteia înseamnă a împlini deja pe jumătate sarcina interpretării operei, așa cum procedează Hennequin în *La Critique scientifique*. Dar nu ezită, pe de altă parte, nici să ancoreze psihologia autorului, prin „facultatea" ei „dominantă" – în

[10] *Ibidem*, p. 82.

https://biblioteca-digitala.ro

cazul lui Goga, patriotismul sau „iubirea de neam" –, în mediul din care provine poetul, așa cum procedase Taine (patriotismul lui Goga ar fi eminamente și chiar exclusiv „ardelenesc", mai mult, un sentiment de origini rurale, căci poetul e născut la sat). Tot așa, crede criticul, psihologia autorului îi „*predispune*" poezia, creează „așteptări" în sfera expresiei: „Goga era predispus, prin felul lui vibrant de a fi, de a simți puternic o deziluzie. Prin felul său dureros de a se impresiona, era chiar de așteptat de a pune și oarecare violență dureroasă în expresia acestei simțiri"[11] etc.

Modul cum e „cântată" natura în poezie ar fi, prin urmare, dependent de psihologia poetului – astenică, predispusă la o viziune tensionată asupra existenței, ca la Eminescu (Lovinescu nu pronunță, deocamdată, vocabula „pesimism", prin care va încerca în alte contexte să „rezolve" ecuația eminesciană), sau stenică, optimistă, care ajunge la echilibru, a lui Coșbuc: „În afară de Alecsandri, noi am avut doi mari cântăreți ai naturii: pe Eminescu și pe d. Coșbuc. [...] Eminescu, fiind poet al durerii, are în sufletul său mai mult sentimente astenice. Poetul e obosit de lume și de viață. [...] Eminescu își servește natura pentru a da relief senzațiilor sale de infinită tristețe. Nu sub o astfel de coloare ne descrie natura d. Coșbuc. D. Coșbuc e poetul țărănimii care iubește [...] Iubirea sa senină e fără rezistență și satisfăcută"[12]. De aici, o natură astenică sau tristă, care trădează un contemplator aflat într-o stare de perpetuă „rezistență" (deci suferință) – Eminescu –, și o natură stenică, produs al unui subiect *a priori* „satisfăcut" (deci binedispus) – Coșbuc.

Tipul psihologic al poetului – „predispoziția" lui spre trăiri stenice sau astenice – îi comandă, deci, modul în care abordează natura în poezia lui: este filiera determinismului tainean recalculat, de-a lungul ultimei jumătăți a secolului XIX, prin aportul diverșilor esteticieni influențați de psihologia modernă. Dar această filieră are la rândul său o istorie. Este tradiția idealistă și, notamente, schopenhaueriană a definirii poeziei lirice, ca gen avându-și originea în sentimentele general-umane. Așadar, pe de o parte, poezia – prin toate temele abordate, natura, iubirea, patria etc. – reflectă psihologia particulară a autorului ei, tiparul său temperamental, cum va prefera să spună în alte contexte Lovinescu; pe de altă parte, poezia prin definiție exprimă sentimente, trăiri, emoții de o mai mare sau mai mică „putere", cum va preciza, tehnic, Maiorescu, după Schopenhauer și Herbart. Rezultă, din combinarea acestor două articulații teoretice, faptul că însuși modul în care poezia reflectă anumite sentimente este condiționat de psihologia autorului, dar că, în același timp, oricât de particulară, psihologia unui poet nu poate afecta într-atât statutul unei poezii (lirice) în așa fel încât aceasta să nu exprime sentimente de un fel sau altul.

Relația dintre natură și iubire în tradiția romantică poartă amprenta acestei colaborări sau intercondiționări teoretice: una idealistă, alta, derivată din idealism, dar îndreptată tot mai decis spre scientism, indiferent cum este înțeles acesta, ca determinism tainean, ca „critică științifică" *à la* Hennequin sau ca psihologie științifică

[11] *Ibidem*, p. 93.
[12] *Ibidem*, p. 82.

https://biblioteca-digitala.ro

dezvoltată pe urmele unui Herbart. Mai mult însă, se petrece de-a lungul secolului XIX o fuziune sau o confundare a teoriei idealist-schopenhaueriene a poeziei ca expresie a unui sentiment general-uman, cu teoriile psihologice şi deterministe evoluate după marii idealişti, pentru care psihologia devine o emanată a localului, a mediului etc., a unui colectiv şi a unui angrenaj de parametri limitat şi particular, nu a unor universale date omului dintru început. (Prin urmare, există mai multe psihologii, nu o singură psihologie, după cum există psihologii ale indivizilor, psihologii ale grupurilor de diferite anverguri – familie, regiune, naţiune –, marcate de apartenenţa religioasă, lingvistică etc.) Apare, în aceste condiţii, o subtilă, nu mereu sesizată, substituire a sentimentului *general-uman*, creditat de idealişti ca bază a definirii poeziei, cu un sentiment colectiv, însă bine localizat (*i.e.*, limitat) istoric şi geografic, un sentiment de grup, de familie, de naţiune.

Acesta este background-ul teoretic care face posibilă apariţia acestei interpretări lovinesciene a poeziei lui Goga, ca poezie a sentimentului de patriotism (exclusiv) ardelenesc, social şi totodată naţional, sentiment care i-ar predetermina însuşi tipul instrumentării naturii în poezie. Căci Goga, aşa cum îl vede Lovinescu, ar fi o sinteză a celor doi mari antecesori ai săi, Eminescu şi Coşbuc; un autor cu o psihologie stenică, dar nutrită din revoltă, marcată de suferinţele semenilor, şi totuşi încrezătoare în „primenirea" ce va să vină. Pentru o asemenea psihologie, natura devine şi ea un vector al suferinţei şi al răzbunării, se *socializează*, se *naţionalizează*, adică se strâmtează în raport cu calapoadele universaliste ale sentimentului idealist: „D. Goga e poetul unei revoluţii naţionale şi sociale, căci ne cântă aspiraţiile românilor din Ardeal şi durerile ţărănimii iobage. Aceste fiind notele fundamentale ale talentului d-lui Goga, şi natura trebuia să fie cântată aşa fel încât să încapă în aceeaşi tonalitate. Şi această prevedere a criticii deductive se îndeplineşte. D. Goga nu cântă pentru natură. În cântarea ei se vede aceeaşi preocupaţie esenţială – preocupaţie socială"[13].

Însă dragostea ar fi un sentiment predilect de cooptare a naturii în poezie mai ales sub specia ei stenică, fiindcă dragostea – un tip de afectare emoţională particulară – ar avea capacitatea de a hipertrofia şi de a intensifica realitatea (Lovinescu nu explică de ce această hipertrofiere şi intensificare amoroasă acţionează doar în sensul revelării unei dimensiuni grandioase şi optimiste a naturii, nu şi în sensul invers, al revelării a ceea ce ar putea fi perceput ca monstruos şi desperat în ea[14]): „Dar nu e nici un sentiment care să atragă după sine o concepţie mai luminoasă şi mai senină a naturii ca iubirea! [...] Poeţii dragostei sunt de obicei cei mai mari cântăreţi ai naturei, căci dragostea intrând în sufletul cuiva *îi creşte individualitatea şi măreşte proporţiile*

[13] *Ibidem*, p. 83.

[14] Altminteri, ipoteza inversă – a hipertrofiei şi intensificării dez-estetizante şi deloc optimiste a lumii obiective sub impactul unui sentiment – era şi ea în uz, dar nu pentru a descrie sau explica sentimentul de dragoste, ci pe acelea de panică şi surescitare: vezi în acest sens cunoscuta confesie a lui naratorului caragialian din *Grand Hôtel „Victoria Română"*: „simt enorm şi văz monstruos".

https://biblioteca-digitala.ro

lucrurilor până la grandios. Poetul vede astfel natura mai frumoasă și o simte mai puternic. Așa se explică puterea cu care d. Coșbuc descrie natura. El e marele cântăreț senin și optimist al naturii, pentru că întotdeauna e îndrăgostit, sub masca țăranilor săi [*subl. m., T.D.*]"[15]. Hipertrofia obiectului poeziei ar fi, așadar, dată de hipertrofia sentimentului în care aceasta și-ar avea originea, deci, practic, de o exacerbare a subiectivității – a „individualității" care „crește", exacerbare specifică, de altfel, poetului liric prin excelență, despre care filozoful idealist și romantic decretează, prin vocea tânărului Lovinescu, că „trebuie să simțească mai mult decât toți ceilalți"[16]. (Cu aceste mecanici ale sentimentului și cu consecințele lor legitime în poezie era familiar tânărul Titu Maiorescu încă din anii 1860, când publică prima sa operă edită, *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form*. Dar ele se regăsesc și în studiul său din 1867, *Poezia română. Cercetare critică*, unde se poate citi că, dacă poezia exprimă „simțirile omenești", atunci poezia trebuie să se conducă după „legea" dată de „natura" acestora, una dintre proprietățile „afectului în genere" (deci nu numai ale iubirii, dar, se poate presupune, ale iubirii cu atât mai mult) fiind „[o] exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire a obiectului sub impresiunea simțimântului și a pasiunii. Lucrurile gândite iau dimensiunile crescânde, micul cerc al conștiinței intelectuale[17]

[15] *Ibidem*, pp. 82–83.

[16] *Ibidem*, p. 92.

[17] În sintagma „micul cerc al conștiinței intelectuale" Maiorescu închide o întreagă teorie a lui Herbart referitoare la „spațiul limitat al conștiinței" (expusă în *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, 1813), cu origini în teoria spațiului limitat al minții a lui John Locke (din *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690), care devine în anii 1850, la Herbert Spencer, în *Philosophy of Style*, o teorie a „economiei" (spațiului limitat al) atenției (coroborabil și cu ceea ce fizicieni din secole anterioare elaborează ca principiu al „acțiunii minime"), iar la Wilhelm Wundt, în anii 1870, o teorie a „câmpului limitat al conștiinței". Acest lanț multisecular de metamorfoze conceptuale active în aria (proto)psihologiei dezvoltă, în opinia mea, consecințe majore inclusiv în zona teoriei și filozofiei literare, de la concepția lui E.A. Poe asupra „filozofiei compoziției", din anii 1840, până la teoria „operei deschise" a lui Umberto Eco, din anii 1960, dar și mai departe. Principial, toate aceste demersuri pornesc de la *premisa necesității limitării cantității de informație care poate fi, la un moment dat, traficată pe un canal ori conținută într-un recipient* de o anumită natură (pânză în cazul picturii, o bucată de rocă, în cazul sculpturii, o pagină sau o ședință, în cazul poeziei scrise ori recitate, un interval temporar anume pentru o bucată muzicală ori un spectacol dramatic etc.) – fără însă ca această limitare să afecteze dezvoltarea/ amplificarea potențială a informației, ba, din contră, stimulând-o. În teoria literaturii de secol XX, devine o marotă convingerea că cuvintele unei poezii/ opere literare exprimă mai mult decât afirmă în literă, opera fiind o sumă de virtualități, un potențial semiotic infinit stimulat de o sumă de cuvinte/ semne grafice sau fonice altminteri finite. Sau, cu vorbele lui Maiorescu ajutate de lectura analizei *Corbul*-ui lui Poe (din *Filozofia compoziției*): „constatăm în noi o mulțime de idei ale noastre proprii, deșteptate *cu prilejul cetirii și alăturea de cuvintele poetului*. Nu numai ceea ce spune poezia ne ocupă conștiința, ci ea se află a fi în atâtea raporturi cu alte cercuri de gândiri ale noastre, încât și aceste sunt reproduse în conștiință și însoțesc și

https://biblioteca-digitala.ro

se preface în linte microscopică[18] și, privite prin ea, toate senzațiunile și toate

ilustrează oarecum percepțiunea poetică. Farmecul acestui fel de poezii nu este atât în ceea ce spun, cât în ceea ce reţin şi se ce lasă în liberul joc al fantaziei lectorului" (Titu Maiorescu, *Poezia română. Cercetare critică* [1867], reprodusă în Titu Maiorescu, *Opere. I. Critice*, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, Studiu introductiv de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, 2005, p. 48). Maiorescu – descendent al idealiștilor și al gânditorilor sistemici – avea de altfel o concepție unitară asupra evoluției limbilor și a literaturii. (Ceea ce afirmă în pasajul tocmai citat despre *cât* anume *încape* materialmente și virtualmente în poezie se regăsește în teoria lui despre evoluția inteligenței prin elaborarea noțiunilor („gândirilor abstracte") și, implicit, a limbii care să le exprime: „Inteligența mai cultă a omenirii, îndeosebi a popoarelor indo-europene, are un mijloc admirabil de a se susține la o înălțime dobândită și de a păși de la ea mai departe: este împreunarea repede a mai multor idei într-un singur act al cugetării. Fără deprinderea acestei însușiri, suma crescândă a cunoștințelor adunate de oameni ar covârși perceperea lor, și generațiile mai nouă, în viața lor totdeauna prea scurtă, s-ar afla în neputința de a cunoaște și de a înmulți comoara intelectuală lăsată de secolii precedenți"; vizat ar fi, așadar, „acel proces psihologic al împreunării grabnice pentru formarea gândirilor abstracte numite *noțiuni*" (Titu Maiorescu, *Despre scrierea limbei române* [ed. I, 1866; ed. IV, 1908], în Titu Maiorescu, *Opere*. I. *Critice*, *op. cit.*, p. 344). Ca și „poemul", „noțiunea" (prin extensie, chiar cunoașterea) apare, astfel, drept un spațiu limitat, *i.e.*, conservator (căci se opune presiunii unui adaos informațional potențial infinit: de sumă crescândă), dar virtualmente generos, dispus însă la adaos semantic doar pe criterii de eficiență, căci cuprinde *repede*, *mai multe* „idei", într-un *singur* act mental. Tradusă în termeni de secol XX, „noțiunea", așa cum o vede Maiorescu, este un mic „sistem" care face față de o manieră economică urgențelor conservatoare, dar și celor de semn opus, inovatoare, care amenință cu deriva „entropică" a sensurilor.) Important de reținut este și că, la Maiorescu, teoria „micului cerc al conștiinței" apărea în relație și cu o altă presupusă proprietate a poeziei, derivată din proprietățile sentimentului pe care îl exprimă: anume *viteza* de trafic informațional, cum am spune în termeni contemporani, respectiv „o mai mare repejune a mișcării ideilor", cu vorbele criticului (Titu Maiorescu, *Poezia română. Cercetare critică*, *op. cit.*, în Titu Maiorescu, *Opere*. I. *Critice*, *op. cit.*, p. 38). Viteza, hipertrofierea/ augmentarea obiectului poeziei și precipitarea ideilor exprimate (spre climax și deznodământ) ar fi cele trei proprietăți ale sentimentului pe care poezia trebuie să le respecte în opinia tânărului Maiorescu, foarte atașat, în aceste opinii, îndeosebi de psihologia matematică a lui Herbart.

[18] Ce să fie „lintea microscopică" în acest context? Nimic altceva decât o soluție de traducere *ad hoc* a franțuzescului *lentille*, care înseamnă și „(bob de) linte", dar și „lentilă" – cunoscutul instrument de tehnologie optică. Metafora lentilei conștiinței reflectante reapare aproape *ad litteram* și la Lovinescu, într-o descriere a lui Minulescu, a cărui „acțiune" „se limitează de la sine la un punct microcosmic în care lentila măritoare a esteților poate distinge și infinitul mare" (E. Lovinescu, „Ion Minulescu", *Sburătorul literar*, nr. 10–13, 19 nov.–10 dec. 1921; reprodus în E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. IX, 1990, pp. 45–46). Lovinescu restrânge însă explicația lui Maiorescu la un caz particular – al poetului Minulescu și al calității sale de a reprezenta „arta pentru artă" –, nu se ocupă, ca predecesorul său, de situația poeziei în genere, văzute printr-una dintre condițiile ei de existență și procedurale (respectiv prin

https://biblioteca-digitala.ro

ideile momentului apar în proporțiuni gigantice și sub colori neobișnuite"[19].)

Dar, dacă „preocupația socială" ori sentimentul patriotic predetermină relația poetului Goga cu natura, nu altfel se întâmplă când poetul își declară dragostea în accepția ei strict erotică (nu ca iubire de patrie, neam etc.). Iar poezia lirică erotică a acestuia, va arăta Lovinescu, adică poezia de pură și directă expresie a sentimentelor – general-umane și totuși profund personale –, travestește aceeași „preocupație" și aceleași „note fundamentale" ale poetului: naționalul și socialul.

Din joncțiunea celor două background-uri, idealist și determinist (chiar materialist), în aria definirii sentimentului – ca general-uman, universal, sau ca emanat al unei psihologii dez-idealizate, înșurubate într-o istorie și într-un „mediu", care obligă, deci, la sentimente colective, dar mai puțin universale – rezultă însă o tensiune inerentă, vizibilă în disconfortul criticului somat să răspundă la întrebarea: *cine se exprimă în poezia lui Goga? Sentimentele cui sunt revelate acolo?* Căci, nu o dată, Lovinescu recurge în acest foileton din 1905 la conceptul de „mască", explicit sau prin parafrazare: Coșbuc, cum am citat mai sus, este „îndrăgostitul" etern exprimat „sub masca țăranilor săi"; totuna cu a spune că autorul *baladelor* și *idilelor* se exprimă întotdeauna pe sine, caută „prilejuri" de a se expune, însă mediat, sub pretextul exprimării unor sentimente *colective* (iubirea țăranilor români sau chiar iubirea românească, națională) și chiar general-umane (iubirea omului dintotdeauna). Cu concluzia – inconfortabilă pentru altă opinie a lui Lovinescu, din același foileton despre Goga, conform căreia Coșbuc ar fi „cu adevărat poetul țărănimii" – că „poetul țărănimii" profită, posibil ipocrit, de imaginea țăranului pentru a se exprima, de fapt, pe sine, reducând obiectul (poeziei) la subiect (psihologia autorului). Se poate conchide, în aceeași ordine de idei, că și patriotismul ardelenesc al lui Goga este o „mască" a sentimentelor lui personale? Pe de o parte, teoria romantică și idealistă a genului liric pretinde că poezia este fieful subiectivității, a exprimării de sine, a propriilor sentimente, chiar când, sau cu atât mai mult cu cât ele sunt general-umane și eterne (dragostea, ura etc.). În aceste condiții, tot ce apare în poezie este o „mască" a subiectului, o strategie a acestuia de a reduce obiectul/ lumea la sine, la propria gândire, la propria afectivitate etc. – În acest mod, se poate deduce din interpretarea lui Lovinescu, procedează Coșbuc.

Pe de altă parte, filozofiile deterministe din a doua jumătate a secolului XIX pretind că orice individualitate, cu psihologia aferentă, este emanata unor condiții care o supradetermină, a unui ansamblu care îi conține și prezice particularitățile; în acest context, mediul exercită o presiune (de)formatoare asupra psihologiilor, iar individul devine o „mască" prin care vorbește, de fapt, un conglomerat de circumstanțe, pe scurt, „mediul". Goga ilustrează, pentru Lovinescu, această ultimă tipologie, reliefată printr-o subtilă și elocvent preparată opoziție cu tipologia lui Coșbuc: este

necesitatea procedării prin figuri ale exagerării, care să asigure condițiile unei imitări cât mai fidele a dinamicii unui sentiment, ca „obiect" legitim al poeziei).

[19] Titu Maiorescu, *Poezia română. Cercetare critică*, *op. cit.*, în Titu Maiorescu, *Opere*. I. *Critice*, *op. cit.*, p. 38.

https://biblioteca-digitala.ro

poetul care *nu se exprimă niciodată pe sine* decât în măsura în care propriul sine e închiriat cu totul sinelui colectiv *ardelenesc*, în măsura în care subiect(iv)ul personal, privat etc. se dizolvă complet în inter-subiectivul comunității din care provine: clasa țăranilor ardeleni. Autorul poeziei *Clăcașii* nu se exprimă prin ceilalți, ci se dizolvă în ceilalți. Lovinescu nu renunță nici în acest context la ideea că poezia exprimă un „sentiment puternic"; doar că acest sentiment nu mai apare ca unul general-uman, universal, și nici ca un sentiment personal, ci ca un sentiment de reprezentativitate mediană: al „neamului", al unui grup etnic și social anume, entitate mai extinsă decât individul, dar mai restrânsă decât general-umanul[20].

Așadar, prin analiza poeziei lui Goga se poate spune că Lovinescu revizitează, mai mult sau mai puțin planificat, definiția liricii dată de Schopenhauer, măcar prin premisele substituirii ideii de sentiment general-uman și profund personal, prezumat a se afla la originea poeziei, printr-un sentiment colectiv-local: „patriotismul d-lui Goga are o culoare locală, ca și întreaga sa poezie. El este un patriotism specific ardelenesc"[21]. „Patosul" cu origini grecești care asigura teoria dramei la Herbart și la Maiorescu în *Einiges Philosophische*... devine la Goga „pătimire" local-colectivă, nu una individuală și totodată tipică, universală, ca la eroii teatrului clasic. Inima hipertrofiată a lui Goga „bate pentru toți" – nu pentru toți oamenii planetei însă, ci pentru toți *ai săi*, pentru țăranii ardeleni –, nemailăsând loc pentru sentimentul personal autentic, de unde și iubirea lui perpetuu suferitoare, contaminată de jalea

[20] De altfel, „patriotismul", așa cum îl surprinde Lovinescu pe terenul poeziei lui Goga, e dificil de teoretizat ca sentiment general-uman sau universal, primordial etc., câtă vreme se propune ca o emanație de dată recentă în istoria ideilor, un construct preponderent de secol XIX, „secolul națiunilor". În „*Comediile* d-lui I.L. Caragiale" (în Titu Maiorescu, *Opere*. I. *Critice*, *op. cit.*, pp. 583–585), Maiorescu remarcase și el – chiar dacă cu alte intenții argumentative – că în operele lui Corneille, Racine, Molière, Shakespeare, Goethe (nu întâmplător, ale niciunui autor de secol XIX) nu se găsește „un singur vers de patriotism" sau de „declamare națională". Explicația acestei realități o vede Maiorescu în aceea că „patriotismul" nu e un element definitor al artei, câtă vreme ascunde o „preocupare practică" sau cu „intenții străine artei", preocupare care ar leza teoria schopenhaueriană a artei ca accedere la o „emoțiune impersonală" prin „deșteptarea unor emoții puternice" (conform gradației herbartiene a afectivității). Dar, pe de altă parte, observația lui Maiorescu poate fi explorată și din altă direcție: nu cumva „patriotismul" lipsește la autorii invocați pentru că nu devenise acel *concept* asociabil unui proiect identitar, așa cum va deveni pentru scriitorii romantici și post-romantici? Emfatizat în cazuri de criză interetnică sau internațională, sudat de comunități înverșunate contra altor comunități, patriotismul apare la unii filozofi de secol XIX chiar ca un sentiment îngust și „egoist", de gonflare a propriei identități contra altor identități (vezi critica făcută de Schopenhauer „caracterului național" în *Aforisme*-le sale). Că „patriotismul" nu e un „umanism", ci chiar un catalizator al „urii" față de alte națiuni, pe de o parte, și al „idealizării" propriei națiuni, pe de alta, va observa și Lovinescu, imediat după Primul Război Mondial, când va milita pentru estomparea acestui sentiment în literatura epocii.

[21] E. Lovinescu, „D. O. Goga" [1905], *op. cit.*, în E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. I, *op. cit.*, p. 96.

https://biblioteca-digitala.ro

neamului: „Din cântăreț al suferinței și al simțirii altora poetul trece la propriile sale simțiri și la propriile suferinți, căci pentru d. Goga orice simțire devine o suferință. În mediul în care a trăit și înconjurat de plânsetul unei națiuni întregi, poetul, care trebuie să simțească mai mult decât toți ceilalți, e firesc să sufere și mai mult. În el se concentrează cântarea pătimirii noastre. În astfel de împrejurări e natural ca simțirea poetului să devie dureroasă și ca această durere să se reflecteze chiar și acolo unde considerațiile de ordin social nu au ce căuta. Inima sa, bătând pentru toți și rezumând în ea nenorocirea tuturor, și-a creat o atmosferă grea de durere, din mijlocul căreia nu pot ieși accente vesele de poet senin, ca de pildă la d. Coșbuc"[22].

Această subiectivitate prin procură documentată de Lovinescu în poezia lui Goga nu mai e, așadar, poezia unui temperament sau a unei emoții personale; este o subiectivitate *colectivă* din naștere. Masca sentimentului comunitar și local a devorat, se poate spune, figura poetului care și-a atașat-o, contopindu-se cu ea, așa încât e imposibil de discernut unde rezidă cu adevărat personalitatea poetului Goga și care anume sunt „propriile sale simțiri", unele estimat profund personale, distincte de vocea țărănimii ardelene. Vocea comunității din care provine și personajele-măști care o reprezintă i-ar fi colonizat identitatea, inclusiv la nivel afectiv. Ca atare, disocierea, la Goga, între o poezie socială și o poezie lirică, a exprimării sentimentului general-uman și totodată profund personal (a cărei expresie iconică ar fi lirica erotică), rămâne o iluzie, pe care criticul e dator să o enunțe tocmai pentru a o dejuca.

Explicat de Lovinescu în termeni mecaniciști, ca efect al unei stări specifice de tensiune, patriotismul e redefinit, în acest context al prelingerii lui în sentimentul erotic, ca o „tensiune extraordinară a nervilor" dată de „cauze" precise, naționale și sociale. Criticul scoate, evident, la bătaie un jargon decantat, din a doua jumătate a secolului XIX, la granița dintre psihologie, fiziologie, anatomie, neurologie, estetică și filozofie a literaturii în sens larg[23]. Această „tensiune" nervoasă – devenită o veritabilă traumă

[22] *Ibidem*, p. 92.

[23] Scientiști de secol XIX din varii școli și discipline precum Claude Bernard, în anatomie și fiziologie, Léon Dumont, în teoria „științifică" a sensibilității, Alfred Binet, în psihologie, Wilhelm Ostwald în fizico-chimie, dar cu impact în psihologie, sociologie ș.a., iar la noi H. Sanielevici și alți autori afini materialismului, socialismului și promovați de publicații de stânga („Lumea nouă științifică și literară", de pildă) vor discuta intens despre relația dintre nervi, structura cerebrală, sensibilitate și psihologia procesului de creație artistică (inclusiv căutând „dovada" medicală, pe cât posibil materială, a unor fenomene psihice la modă precum sinestezia ș.a.). Activitatea neurologică estimată medical între anumiți parametri ai unei așa-zise normalități, dincolo de care poate fi catalogată drept deficitară (asociată asteniei) sau excedentară (asociată unui tonus stenic) – rămâne în bună măsură, și la finele secolului XIX, filtrată prin paradigma mecanicistă, ca joc de „forțe" și „puteri" aflate în căutarea unui echilibru, uneori satisfăcut, alteori (perpetuu) nesatisfăcut; de altfel, însăși etimologia patologiei sau dezechilibrului zise „astenie" ține de grecescul *sthenos* însemnând „forță", „putere", iar „energia" trimite, iarăși, din perspectivă etimologică, la „lucrare", „facere", „punere în operă". Așa apar descriși de Lovinescu, pe de o parte, poeții tensiunii permanente, niciodată satisfăcute, poeții „durerii" și ai „tristeții" ofensive

https://biblioteca-digitala.ro

identitară – s-ar transmite poetului și în ipostaza lui erotică: „Aceeași notă puternică și

ca Eminescu și Goga și poetul tristeții pasive, discrete (St. O. Iosif), iar pe de altă parte, poeții echilibrului netulburat de „rezistențe", precum optimistul Coșbuc (posibil și Alecsandri). Însă activitatea neurologică concretizată într-o psihologie a creației intră în paradigma energetistă și termodinamică, odată cu vulgarizarea conceptului mai complex de „energie" în a doua parte a secolului XIX. Îndeosebi de când începe să scrie mai consistent despre simboliștii autohtoni, Lovinescu va deveni un abil diferențiator al poeților cu o „psihologie" *low energy* de cei cu „psihologii" energice. Poezia devine, astfel, dintr-o problemă de „sentiment" și „emoție", ca la romantici, o problemă de „nervi" și de activitate insidioasă, profundă, electrică, a creierului – sursa mai profundă, dar totodată și mai material(izat)ă, a afectivității. Așadar, o problemă de nervi flasci, relaxați, sau, din contră, încordați până la „extraordinar", cum vede Lovinescu speța neurologică Goga, respectiv ca expresie a unei stări de „(in)satisfacție" mecanică și/ sau energetică. Uneori, astenia nervoasă se întâlnește, în interpretările lui Lovinescu, și cu „energia" sau *stenia*, dar, de cele mai multe ori, astenia apare la el asociată cu o energie nervoasă joasă, tonicitatea conjugându-se, previzibil, cu o energie „nervoasă" ridicată concretizată într-un flux verbal fulminant (nu întâmplător, mai curând stenicul Goga, dar și „astenicul" Eminescu, așa cum îl percepe Lovinescu în foiletonul dedicat primului, în 1905, sunt, se poate spune, marii „apostrofanți" ai poeziei române; li se poate adăuga Arghezi, probabil sub eticheta de „stenic"). Deloc departe de această paradigmă mecanicistă rescrisă *via* termodinamică și „energetism" (*via* Wilhelm Ostwald) de care se contaminează psihologia și neurologia de la finele secolului XIX e lumea „nevricoșilor" lui I.L. Caragiale, fie în regimul ei relaxat, comico-satiric, din *Momente*, fie din proza naturalistă, unde totul se joacă pe cartea nervilor întinși la maximum; dar și forma în care apare contemporanilor „neurastenia" unui G. Ibrăileanu măcinat de fobii multiple. Tipologiile tributare unei „supra-energii" erau și ele luate în calcul de critici literari și publiciști, inclusiv în primele decenii ale secolului XX: vezi, de pildă, soluția lui F. Aderca de a interpreta genialitatea ca „forță" superioară ori ca „supra-energie", în *Personalitatea* (cu o prefață de C. Rădulescu-Motru, București, Editura Socec, 1922) – soluție pe care B. Fundoianu o suspectează de reducere a misterului creației la biologie (fiziologie), deci la materialitatea brută: „D-l Aderca a văzut – ceea ce era lesne de văzut – că omul de geniu se deosebește atât de cel normal, și spintecă într-atât p diferență – că e legitim să i se bănuiască o forță în plus, o forță diferită: s-o numim, cu dânsul, *supra-energie*. Trăim printre lucruri ca prin atâtea mistere, toate insolubile și, totuși, reușim să ne mirăm de cel mai simplu: creația estetică. [...] În omul de geniu, printr-un ciudat concurs de împrejurări fiziologice, o sumedenie de forțe chimice sunt întoarse din calea lor pentru fabricația lumei morale – este aceasta altceva decât un fenomen de fiziologie? Dacă idioția e funcția unei fiziologii decăzute, geniul, care e un plus, nu poate fi funcțiunea unei fiziologii superioare? Dar din care punct de vedere vom putea judeca și decide? În biologie, nu există un criteriu care să construiască ierarhii, după cum organismele fabrică – pentru ce uz? – mai multă sau mai puțină conștiință" (B. Fundoianu, *„Personalitatea"*, *Sburătorul literar*, nr. 30, 8 apr. 1922). Dilema calificării și definirii conștiinței – deci și a creației artistice – în siajul antinomiei dintre materialiști și spiritualiștii de secol XIX continuă în secolul XX prin noi avataruri ale antinomiei cu pricina redesenate ca turnir între teorii reducționiste și teorii ale emergenței etc. (o lucrare-bornă pentru paradigma reducționistă este *Consciousness Explained* (1991) a lui Daniel C. Dennett; un exemplu de anti-reducționism neo-spiritualist propune Stuart A. Kauffman în „Beyond Reductionism: Reinvented the Sacred" [11.12.06] ww.edge.org.).

https://biblioteca-digitala.ro

dureroasă, ce intră în felul general de a simți al d-lui Goga, se găsește și în *Despărțire* și în *Solus ero*. Iubirea n-o simte poetul ca o mare bucurie, care să-i surprindă sufletul și să îmbrace natura într-o haină de sărbătoare, cum se întâmplă de obicei la toți poeții erotici. Iubirea lui nu e o transformare sufletească. Dimpotrivă, iubirea îl doare pe poet tot așa cum îl durea uneori și pe Eminescu. Ea pare mai mult o fatalitate, ce zdruncină armonia intimă sufletească a poetului, în loc de a o restabili [...]. În ea se văd urmele unei simțiri prea încadrate. Și această tensiune extraordinară a nervilor am văzut noi ce anume cauze are. Și aici, ca și aiurea, fondul sufletesc al poetului rămâne același – un fond dureros"[24]. Căci Goga, observă astuțios criticul, introduce semnalmentele sentimentului patriotic și în poezia lui (pseudo)erotică, divulgând un eros contaminat de o retorică inerentă exprimării patriotismului, una a „notei mai puternice care să se poată amplifica cât de mult", persuasivă și pragmatică: „d. Goga are și în poezia erotică o notă tristă și dureroasă. Mai mult decât atât, poetul strămută în ea și oarecare procedee pe care le întrebuințase în poeziile sale patriotice. Nicăieri nu se potrivește mai bine, ca în poezia patriotică, o notă mai puternică care să se poată amplifica cât de mult. Astfel, în mod necesar poezia patriotică are și elemente retorice. [...] Dindosul cântării sale se află deci o dorință, o intenție, care cere mai întâi ca noi să fim convinși de ceea ce ne cântă poetul. Poezia patriotică e prin urmare o poezie care vrea să ne miște și să ne convingă"[25]. În istoria pragmaticii trebuie incluse și teoriile de secol XIX referitoare la capacitatea de a „sugera"/ sugestiona, nu doar arta clasică a elocinței; așa cum îl interpretează Lovinescu, Goga e familiar cu operațiunile de „mișcare" și chiar de ridicare a maselor, atât el, ca poet-profet, cât și personajele-simbol pe care le expune în poezie (preotul-apostol, lăutarul Laie-nou Orfeu chemat să medieze cauza românității în fața lui Dumnezeu etc.). Însă, dacă pentru autorul *Criticii facultății de judecare* elocința și poezia nu trebuie confundate tocmai pentru că doar ultima este „arta (frumoasă a) cuvântului", o artă „sinceră", în vreme ce prima urmărește interese nesincere, scopuri imediate, Lovinescu insistă că retorica patriotică în sine iese înnobilată din poezia lui Goga, mai precis spus, fără a-și diminua „nota [...] puternică", ba chiar „amplificând-o" „cât de mult". Lovinescu avea de luptat, aici, și cu precedentul Maiorescu – acela din *Poezia română. Cercetare critică* și din „*Comediile* d-lui I.L. Caragiale" –, care expurgase „sfera" poeziei de atingerea temelor și retoricii patriotice, prin argumentul (simili)kantian al „preocupării practice" care ar contrazice esența artei și a poeziei îndeosebi. Însă tânărul critic nu se teme de precedență și – deși conștient că acest patriotism exprimând un sentiment colectiv-local are o „intenție" și un „scop imediat", de cucerire a „voinței" publicului, *i.e.*, rămâne cantonat în sfera voinței, nu a contemplării, cum predicase Schopenhauer că trebuie să procedeze arta – are convingerea că, în cazul lui Goga, „sinceritatea" și, deci, „puterea" sentimentului patriotic salvează poezia de toate riscurile asocierii acesteia cu retorismul. Surprinzător, și Maiorescu

[24] E. Lovinescu, „D. O. Goga" [1905], *op. cit.*, în E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. I, *op. cit.*, p. 95.
[25] *Ibidem*, p. 92.

https://biblioteca-digitala.ro

va formula o opinie în același sens referitoare la poezia lui Goga, însă peste un an, în 1906, admițând să revină asupra propriilor certitudini din 1867 (care îi recomandau separarea radicală a poeziei de politică/ patriotism, separare estimată ca dictată de legi specifice incomensurabile), chiar dacă nu amendându-le semnificativ, așa cum ar fi fost cazul, ci doar bricolând o soluție de ieșire din contradicție printr-un cumul de „ipoteze auxiliare" (termenul lui Popper), între care s-ar număra „împrejurarea excepțională"[26]: „patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendință politică, un simțimânt adevărat și adânc, și întrucât este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie. Și în asemenea împrejurări excepționale ne pare a se afla autorul nostru [Goga], într-o parte a poeziilor sale, reprezintă și rezumă iubirea și ura, durerile și speranțele unui neam amenințat în existența sa"[27]. Teza reabilitării necesare, în contextul începutului de secol XX, a patriotismului în literatura română – *qua* patriotism „ardelenesc" – o formulase însă tot Lovinescu, așa cum am văzut, în foiletonul său din 1905, ca o concluzie „firească" (ținând, deci, mai puțin de condițiile „excepționale" invocate de Maiorescu) a evoluției literaturii române – o evoluție presupus *determinată* de o evoluție politică și socială specifică, de la 1821 încoace, care a făcut posibilă devaluarea patriotismului în Regat (îndeosebi prin impactul satirei lui Caragiale), dar și reabilitarea lui prin Goga, în debutul secolului XX.

Dincolo de aceste precizări referitoare la legitimitatea admiterii patriotismului în poezie, e de reținut că patriotismului ardelenesc – unică „facultate dominantă", în termenii lui Taine, a poeziei lui Goga, așa cum o identifică Lovinescu, foarte aproape de echivalarea cu o manie[28] – i-ar contamina acestuia și lirica de dragoste. Dacă patriotismul poetului emerge din suferința semenilor (ardeleni), dragostea însăși devine pentru el un alt pretext de a „suferi" și de a-și exprima suferința prin apostrofare și expresie violentă directă, așa cum procedează de regulă autorul poeziei *Oltul* atunci când vrea să „miște" și să „convingă". Dar însăși poezia în genere (*qua* literatură), nu doar retorica sau elocința – așa cum vor observa filozofii și teoreticienii artei de după Kant, artizanii marilor teorii ale romantismului – dorește să convingă, să fie *caldă* pentru a *mișca*[29], pentru a

[26] Soluția „împrejurării excepționale" care cere tratament excepțional va fi întrebuințată de Maiorescu, de pildă, și pentru a disculpa abordarea, contestată de unii, a folclorului românesc de către poetul și totodată diplomatul Alecsandri (vezi „În chestia poeziei populare").

[27] Titu Maiorescu, *„Poeziile* d-lui Octavian Goga" [1906], în Titu Maiorescu, *Opere*. I. *Critice*, *op. cit.*, p. 748.

[28] „Iubirea de neam" ar fi, la Goga, „o simțire puternică și dureroasă, așa cum nu se mai află la nici unul din poeții noștri de acum. Dar această simțire are numai o singură formă" (E. Lovinescu, „D. O. Goga", *op. cit.*, în E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. I, *op. cit.*, p. 95).

[29] Retrimit aici la funcția dramei și a patosului, așa cum le văzuse Maiorescu în *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form* (Berlin, Nicolai, 1860): efect al unei tensiuni puternice sau al unei rezistențe care îi este opusă, „suferința" eroului produce, în termeni simili-termodinamici, o căldură (declamare care nu este „rece") care „mișcă" publicul, fiindcă „emoția se naște *numai din mișcare și luptă* [*subl. m., T.D.*]" (Titu Maiorescu, *Considerații filosofice*, traducere de Ion Herdan, inclus în Titu Maiorescu, *Opere filosofice*,

https://biblioteca-digitala.ro

emoționa, deci câștiga publicul de partea unei cauze mai mult sau mai puțin vizibile în primă instanță. O mixtură indefinită de concepte derivând din Kant (distingerea între poezie și elocvență din *Critica facultății de judecare*) și Schopenhauer (interesul major pentru „voință", ca antagonistă a contemplării, între lumea ca voință și lumea ca reprezentare), combinație ce aminteşte de interdicțiile lui Maiorescu din 1867 împotriva nesocotirii separării „sferelor" poeziei și ale activităților cu interes practic, între care patriotismul, îi recomandă tânărului Lovinescu să distingă, în primă instanță, *poezia* de *retorică* și să vegheze împotriva contaminării lor. Sunt invocate, în acest sens, „legi superioare" ale artei care ar disocia discursul utilitar (subordonat unor scopuri imediate, practice, unde intră elocința și specia ei de secol XIX, retorica patriotic-naționalistă) de artă, care n-ar fi „utilitară"[30]: „În definitiv, orice operă de artă se adresează la întreaga noastră ființă sufletească, sub cele trei fețe ale ei: inteligență, sentimente și voință. Dar raporturile în care se află fiecare din ele sunt de valoare inegală. Poezia în prima linie trebuie să se adreseze sentimentelor. Din ciocnirea lor răsare și tot lor trebuie să li se adreseze[31]. În poezia patriotică însă se are în vedere și un scop imediat, căci ea se îndreaptă spre cucerirea voinței noastre, mai mult ca oricare alta. Pentru a ajunge la acest scop, ea întrebuințează unele mijloace pe care alte genuri poetice nu le îngăduie deloc. Iată de ce retorica și chiar declamația curată înfloresc de multe ori în poeziile patriotice, care pot să se servească de toate mijloacele pentru a ne mișca și convinge. Legile superioare artistice dau al doilea loc utilității imediate de a ridica o masă și de a o îndruma pe căile voite"[32]. Același Lovinescu care câteva fragmente mai sus îl despărțise pe Goga de Coșbuc cu argumente similare celor invocate de Bacalbașa pentru a distinge între „artistul transcendental" și artistul „tendențios" pare în pasajul de mai

---

îngrijirea ediției de Alexandru Surdu, București, Editura Academiei Române, 2005, p. 110).

[30] O disociere radicală a artei de „intențiile «utilitare»", chiar prin pronunțarea acestui din urmă termen, inexistent ca atare în studiul din 1867, va invoca și Maiorescu în conferința din 1909 „În chestia poeziei populare" (vezi Titu Maiorescu, *Opere. I. critice*, *op. cit.*, p. 779), unde afirmă că „toate tendințele și intențiile «utilitare» sunt dăunătoare în artă", deci și „tendența învrăjbirii claselor" – „învrăjbirea" reclamată de liderul junimist fiind totuna cu „pasiunea" pentru lupta claselor promovată de Bacalbașa în 1894 ca sentiment prioritar de a fi reflectat în literatura finelui de secol XIX. Revizitarea separatismului pronunțat deja în 1867 între poezie și discursul specific gândirii logico-raționale și utilitare (unde intră și retorica patriotică) e urgentată, în economia preocupărilor lui Maiorescu de la începutul secolului XX, de necesitatea obținerii unei diferențe specifice în raport cu poporaniștii, descendenți ai lui Gherea înstrăinați de socialism prin așa-numita mișcare politică cunoscută drept „trădarea generoșilor". Protectorul „esteticii pure", cum fusese numit Maiorescu chiar de Lovinescu, căuta acum noi soluții de dezavuare a avocaților „artei cu tendință" și le găsește, într-o ultimă fază a gândirii sale critice, în lupta contra „utilitarismului", concept mult mai vast, căruia Maiorescu îi restrânge însă accepția la argumentele susținătorilor „artei cu tendință".

[31] Lovinescu definește aici poezia aproape de termenii în care definise Maiorescu, după Herbart, sentimentele în *Einiges Philosophische...*: ca „luptă" a reprezentărilor în conștiință.

[32] E. Lovinescu, „D. O. Goga", *op. cit.*, în E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. I, *op. cit.*, p. 93.

https://biblioteca-digitala.ro

sus un adversar neîmpăcat al „artei cu tendință", rebotezate artă „utilitară". Însă Goga clatină aceste certitudini ale lui Lovinescu, cum le va disconforta, cum am amintit, și pe ale lui Maiorescu: „sinceritatea" sentimentului patriotic (căci patriotismul lui Goga se revelează ca „real") și intensitatea lui (căci se revelează ca „viguros") îl îndreptățesc pe Lovinescu, cum îl vor îndreptăți și pe Maiorescu, în conferința lui despre Goga din 1906, să ridice embargoul kantiano-schopenhauerian (sau măcar revendicabil dintr-un idealism difuz, tot mai vulgarizat spre finele secolului XIX) care disuada exprimarea sentimentelor patriotice în poezie și să-l „îngăduie" în poezia lirică: „Nu tocmai acesta e cazul d-lui Goga. D. Goga are totuși în poeziile sale patriotice atâta retorică câtă o îngăduie acest gen literar [...] fără a întuneca totuși sentimentul real și viguros ce se află la temelia acestor poezii"[33]. Se remarcă un lucru interesant în această deviere asumată de Lovinescu în raport cu altminteri necontestatele deschis „legi superioare artistice": este indiscutabil că tânărul critic nu dorește să se afirme ca un eretic de la doxa „esteticii pure" și de la concepția maioresciană a poeziei, de sursă schopenhauerianăși herbartiană (e de remarcat aici că validarea poeziei lui Goga se face tot în termenii maiorescieni predicați în *Poezia română. Cercetare critică*: pentru a da seama de calitatea unei poezii, el îi palpează originea în sentimentul „real", sincer, și „puternic", uzând din plin de tehnicile evaluării/ măsurării fenomenelor psihologice moștenite de Maiorescu de la Herbart). Totuși, erezia se întâmplă și va avea consecințe în lanț, dovadă că și Maiorescu va lua act de necesitatea revizitării concepției idealiste a poeziei, când va scrie despre Goga în 1906. Lovinescu este însă primul dintre ei care simte că retorismul în sine și instrumentarea lui patriotică, ingredient aparent intolerabil în poezie și în artă trebuie, finalmente, „îngăduit", chiar dacă sub îngrădirea unor condiții – „*atâta* retorică *câtă* o îngăduie acest gen literar" – pe care uneori poezia lui Goga le încalcă: originată într-o „simțire de o mare adâncime", deci legitimă prin definiție ca obiect al poeziei, aceasta ar avea însă o „expresie" ce „trece [...] limita cuvenită, forțând o notă care, dacă ar fi fost exprimată mai discret, n-ar fi încetat de a fi tot atât de puternică"[34]. (Aceste invocări de praguri și limite trimit la operații de cuantificare, ponderare, dozaj ce trădează o altă posibilă reminiscență a herbartianismului maiorescian în bagajul tânărului Lovinescu, herbartianismul dovedindu-se încă o dată util la revizitarea de secol XIX a normativelor poeticilor clasico-romantice[35]; o recodificare herbartiană a presupusului echilibru cerut de poeticile clasico-romantice între „fondul" și „forma" unei opere de artă e vizibilă în reconfigurarea mecanicistă a acestora ca „forțe" sau „puteri": astfel, echilibrul dintre „fond" și a „formă" s-ar traduce herbartian ca un echilibru între „puteri". – De unde acest modic, e drept, avertisment făcut de tânărul Lovinescu la adresa poetului Goga, a cărui

[33] *Ibidem*.

[34] *Ibidem*, pp. 93–94.

[35] Invocarea unei „limite cuvenite" în poezie pe care „violența" expresiei lui Goga ar fi „forțat-o" amintește de *caveat*-ul pronunțat de Maiorescu în legătură cu antitezele „cam exagerate" și reflexivitatea „mai peste marginile iertate" ale debutantului Eminescu (Titu Maiorescu, *Direcția nouă în poezia și proza română* [1872], în Titu Maiorescu, *Opere*. I. *Critice*, *op. cit.*, p. 172).

https://biblioteca-digitala.ro

violență formală, de „expresie", o consideră un exces inutil, câtă vreme o „expresie" mai puțin violentă ar avea o capacitate egală de a conserva și transmite „puterea" „fondului" afectiv aferent. Ideea ponderării expresiei se regăsea însă și la Lessing.)

Prin reabilitarea conceptului de patriotism în tradiția culturală autohtonă și prin decretarea tolerabilității lui în poezie o dată cu Goga, Lovinescu deschide poarta patriotismului în poezia începutului de secol XX și, oricâtă precauție ar pune în această decizie, actul său devine unul fără întoarcere. Sensibil, în 1905, la inovația adusă de Goga într-o literatură saturată de satirizarea patriotismului și într-o tradiție estetică națională și internațională refractară la admiterea acestui concept/ sentiment printre sentimentele legitime de a fi exprimate în poezie[36], Lovinescu va milita deschis și constant pentru o literatură patriotică în anii Primului Război Mondial; totuși, va descuraja persistența în acest tip de retorică după Unire, când „patriotismul" i se descoperă mai curând ca un echivalent al „urii" (aceasta, e drept, un sentiment general-uman, documentat din cele mai vechi timpuri).

În amplul foileton în cinci părți pe care i-l dedicase în 1905 tânărului debutant Octavian Goga, Lovinescu îi făcuse acestuia o primire aproape entuziastă: era autorul care ar fi preluat de la Coșbuc torța poeziei „în brațul său tânăr și viguros", dar pentru a exprima ceea ce nici Coșbuc și nici alții înaintea sa, de la Grigore Alexandrescu, Bolintineanu și Eminescu încoace, nu izbutiseră în literatura română: vocea patriotului ardelean, rural și național deopotrivă. Drept pentru care foiletonul se încheia printr-o dublă validare superlativă a poetului: una viza calitatea fără precedent a „simțirii" sale sociale și naționale – „puternică și dureroasă cum nu se mai află" –, alta sublinia calitatea poeziei sale patriotice: „cea mai reușită din câte s-au scris până acum în românește". Poetul era găsit motivat de o unică facultate dominantă sau de o „simțire" sub o „singură formă" – „iubirea de neam" –, care îi oferise o poezie „puternică", dar „monocordă". Aprobând ceea ce deja realizase, criticul îi recomanda totuși poetului diversificarea paletei lirice.

Poezia lui Goga îi oferise însă lui Lovinescu și pretextul abordării unor importante chestiuni de teorie și critică literară, de exemplu, revizitarea interdicției maioresciene de a contamina „sfera" poeziei/ artei de sfera practică, a intențiilor „bune" ancorate în proiecte *materiale* imediate, între care se includ sentimentul și retorica patriotice. Patriotismul, observase Lovinescu, se revela, prin Goga, drept un sentiment legitim de reprezentat în poezie, iar poetul, ca atare ar fi avut meritul de a reabilita acest sentiment și dincolo de poezie, în spațiul mentalităților, într-o societate românească evoluată, îndeosebi după 1870, când se consolidează statul național, spre o debilitare a conceptului de „patriotism", considerat un efect al unor conjuncturi depășite.

[36] Nu „refractară" este însă termenul just, ci mai curând neconfruntată cu invazia de „patriotisme" de care esteticile post-idealiste și asumate ca post-idealiste vor trebui să dea seama tot mai mult din a doua parte a secolului XIX. Așa cum am amintit deja, patriotismul nu poate fi considerat un sentiment general-uman, ca iubirea sau ura, deci nu putea funcționa ca reper afectiv primordial.

https://biblioteca-digitala.ro

Peste trei ani însă, în 1908, Lovinescu scrie din nou despre Goga[37]. Nu în calitatea lui de poet, ci despre studiul acestuia „Țăranul în literatura noastră poetică", apărut în „Viața românească", în decembrie 1907. Goga se pronunțase aici împotriva artei–„frumoasă jucărie", sintagmă prin care ironizează, în siajul socialiștilor de secol XIX, dar cu alte obiective, teza „autonomiei" artei, a „artei pentru artă", posibil chiar teza artei-joc a lui Kant sau a artei „nobilă inutilitate" a doamnei de Staël, aceasta din urmă invocată explicit, în anii 1860, de Maiorescu. Goga nu percepe stadiul artei ajunse la „autonomie" așa cum îl va explica și teoretiza cu predilecție Lovinescu – anume ca produs al unei societăți evoluate (spencerian) spre specializare și diferențiere în toate domeniile, într-un amplu proces de „diviziune a muncii" –, ci ca o filozofie revolută a artei, dezavuată de un prezent care, din contră, solicită artistului colaborarea la proiectele comunității și chiar poziția de lider influent: „Artistul de astăzi e un luptător. Creațiunea lui nu mai e menită, ca odinioară, să fie o frumoasă jucărie, ci trebuie să robească inimi, să înfierbânte, să sfarme și să aducă o pietricică pentru clădirea unei lumi care va fi nouă în interpretarea datoriilor omenești. Sufletul artistului de astăzi trebuie să fie o biserică deschisă pentru toți"[38]. Deși Goga enunță aici o serie de idei pe care chiar Lovinescu le afirmase ori le confirmase în foiletonul din 1905 – anume dreptul și datoria poetului de a se propune ca „profet" și mobilizator când conjuncturile o cer, o voce care își dizolvă dreptul la propriul sentiment în datoria de a face cunoscut un sentiment colectiv dureros (Lovinescu nu doar că nu contestase atunci poziția de poet-profet, *poeta vates*, a lui Goga, dar își exprimase chiar un discret regret că acesta nu ajunge la postura de ațâțător direct al „gloatei" ca Leopardi, postură care ar fi imprimat mai multă „putere" poeziei sale) –, acum criticul desfide punct cu punct ceea ce susținuse anterior. El începe prin a contesta însuși dreptul poetului de a se exprima ca teoretician sau critic, cu instrumentele unui Maiorescu, care, cu varii ocazii, de la studiul asupra poeziei din 1867 la cel despre comediile lui Caragiale, meprizase postura poetului-patriot sau a poetului-politician sau care căuta să distingă radical psihologia creației de cea a teoretizării și evaluării, în articolul din 1883 „Poeți și critici".

Lovinescu ironizează, în această linie, starea de captivitate în propria subiectivitate a poetului Goga (care „voind să povestească, se povestește" – fapt curios, fie și numai pentru că vizează același autor căruia i se contesta chiar posesia unei afectivități distincte de a „neamului" său), inaptitudinea lui *a priori* de a produce judecăți obiective, care l-ar fi dus la eroarea de a imagina în poet un preot al comunității. Dacă în 1905 privirea lui Lovinescu era istoristă și sociologică, deducând cuantumul de inovație

[37] E. Lovinescu, „Octavian Goga", *Convorbiri critice*, nr. 4. 15 febr. 1908; reluat în E. Lovinescu, *Critice*, ed. I, vol. I, București, Editura Socec, 1909 și, cu multe modificări și tăieturi, în edițiile ulterioare din *Critice*. Varianta din prima ediție este reprodusă în E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. IV, 1986.

[38] *Apud* E. Lovinescu, „Octavian Goga" [1908], *op. cit.*, în E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. IV, *op. cit.*, p. 193.

https://biblioteca-digitala.ro

al poetului din dinamica unor conjuncturi particulare judecate determinist („mediul" ardelenesc al începutului de secol XX ar fi comandat apariția poeziei lui Goga, de unde necesitatea unui poet care să renunțe la reprezentarea propriei subiectivități, așa cum cerea definiția de sursă idealistă a poeziei lirice, și să se propună ca exponent al unei colectivități anume, limitate în timp și spațiu și marcate de „tensiuni" specifice, care nu se confundă cu umanitatea: „pătimirea" de tip particular a țăranilor ardeleni de la începutul secolului XX), în 1908 Lovinescu abandonează determinismul, privirea istoristă și sociologică. Goga e confruntat, nu doar ca teoretician al artei, dar și ca poet, cu teoria lui Maiorescu din „Poeți și critici", respectiv cu o concepție esențialistă asupra psihologiei creatorului de artă, care ar fi dată *a priori* și ar fi imposibil de amendat/ imaginat într-o evoluție care să o îndepărteze de datele de pornire: „I s-a întâmplat d-lui Goga ceea ce s-ar fi întâmplat oricărui poet: voind să povestească, se povestește; voind să descopere trăsăturile literaturii de azi, care vor fi și ale literaturii de mâne, se descoperă pe sine. Nu putea face altminteri [...] Cu toții avem de obicei ideile temperamentului nostru. [...] Dintre toți, însă, poeții sunt cu deosebire robii temperamentului lor"[39]. „Greșeala" poetului-teoretician ar primi astfel o „lămurire psihologică"[40]. Nu unica posibilă, căci „greșeala" lui Goga – desconsiderarea rolului eminamente estetic al poetului – este, se poate observa mai departe din rechizitoriul criticului, totuna cu „greșeala" lui Gherea și a unei întregi pleiade de critici și publiciști care au dorit să construiască o alternativă la concepția estetistă a lui Maiorescu. Goga, constată acum Lovinescu, ar fi profetul unei „evanghelii laice" neconvingătoare și posesorul unei „popularități grăbite" – pe care el însuși nu o sancționase câtuși de puțin în 1905, ba chiar o pusese în termeni de necesitate („Trebuia să ne vie un poet care să prindă sub o formă *puternică* și nepieritoare plângerea de care se cutremură un popor întreg" etc.). Acum, în 1908, nu mai gustă râvna lui Goga de a cuceri publicul, glasul și odăjdiile sale popești, decizia de a se anula ca subiect pentru a purta mai eficient proteza unei voci colective: „Tinere cu ochi albaștri, o Octavian Goga, fiul «părintelui» din Rășinari, *quae dementia te cepit?* pentru ce te îmbraci în odăjdiile de duminică ale preotului? [...] pentru ce-ți îngroși glasul, dându-l apoi pe nas, după ritul oriental? pentru ce ne vorbești de «înfricoșata judecată viitoare», de «praznice», de «spovedanii», de «temple» și «altare»? Tinere cu ochi albaștri, o Octavian Goga, fiul «părintelui» din Rășinari, lasă această zădărnicie de cuvinte: dacă credem în scripturi, pricina e în vechimea învăluită de legende din care izvorăsc [...]. N-am putea crede însă niciodată într-o evanghelie laică, scrisă în zilele noastre, oricât de răsunătoare ar fi..."[41]. Iar criticul ambalează această dezavuare în retorica unei concepții estetice pretins mai evoluate decât aceea cu care ar lucra Goga. Devine în mod particular interesant – pentru documentarea ideii de „autonomie a esteticului" pe terenul criticii autohtone la început de secol XX – acest turnir al imaginării „autonomiei esteticului"/

[39] *Ibidem*, pp. 191–192.
[40] *Ibidem*, p. 192.
[41] *Ibidem*, p. 193.

https://biblioteca-digitala.ro

„esteticii" fie ca o filozofie revolută, specifică unor epoci și clase care reprezintă trecutul, cum credea Goga, fie ca un climax al evoluției civilizaționale și a „diviziunii muncii" inclusiv intelectuale, care afectează și literatura, împreună cu actul teoretizării acesteia, cum pretinde Lovinescu atât în acest text din 1908 despre poetul ardelean, cât și cu alte ocazii. Astfel, Lovinescu nu poate pretinde că respinge teza lui Goga din articolul acestuia din 1907 decât cu un argument superior, căci mai evoluat, mai scientizat, mai culturalizat și, nu în ultimul rând mai secularizat, care depășește concepția mitică, arhaică, sacralizantă („trepiedul antic", „cuvinte ce amintesc prescura și tămâia"), dar și socială sau comunitară asupra artei, în care ar fi rămas captiv Goga. Însăși funcția socială și națională a poetului-patriot *ardelean*, a cărei reabilitare – dar, în fapt, chiar reinventare – în literatura română *via* Goga păruse a o saluta Lovinescu în 1905 e contestată acum ca simptom al unor mentalități din epoci trecute. Nu doar că n-ar fi avut mari merite în acest sens, dar poetul răsinărean chiar ar fi gândit „greșit" atunci când, revizitând tiparul antic al unui *poeta vates*, a crezut că artistul trebuie să fie în genere un „luptător" și și-a abandonat propria subiectivitate, emoțiile personale, pentru a deveni un „purtător de cuvânt", vocea celor mulți, a unui „neam" și a unei clase sociale aflate în condiții particulare... În 1908, statutul de *poeta vates* e asociat de Lovinescu mai degrabă cu succesul facil și oportunist (poetul ar specula emoțional imaginea unui „popor strivit de lanțurile robiei"), pe de o parte, dar și cu cecitatea și nombrilismul, cu reducerea tuturor tipologiilor posibile de psihologie a creației la propriul proiect de „luptă": „Ajungând la o oarecare cultură, nu ne mai lăsăm ademeniți de cuvinte ce amintesc prescura și tămâia. Ne trebuie vorbă așezată. *Strana sau trepiedul antic n-au ce căuta în estetică*... Crezi așadar că artistul e un luptător, că sufletul lui e o biserică în mijlocul căreia se înalță altarul înfricoșatei judecăți viitoare! Cât de greșit ești!... E drept că ai izbutit, făcându-te purtătorul de cuvânt al unui popor strivit de lanțurile robiei. [...] Câteva poezii războinice ți-au fost de ajuns pentru a fi înălțat repede pe scuturi [...]. Dar dacă tu ești un luptător nu înseamnă că artiștii trebuie să fie cu necesitate luptători [...]. Drumurile ce duc la Capitoliu sunt numeroase; tu ai luat o cărare mai puțin bătută, de aceea ai ajuns mai repede. Aici e taina popularității tale grăbite. Nu crede însă că toată arta se închide în tine; că poeții trebuie să înstrune lira războinică a lui Tirteu, sau să cânte suferințele țărănimii iobăgite. Aceasta poate fi un fel de poezie, nu e însă toată poezia. Tu sameni într-o privință cu avarul lui Molière [...] voind să afli care va fi arta viitoare, tu te prinzi de brat strigând: «Priviți-l... Arta viitoare e o artă de luptă. Artistul trebuie să cânte năzuințele stratelor de jos; în el trebuie să se întrupeze înfricoșata judecată viitoare» [subl. m., *T.D.*]"[42].

Cert este că teoreticianul Goga pare aici exponentul unei „estetici" învechite (Lovinescu nu oferă repere clare în acest sens: cât de învechite? Este Goga exponentul unei „estetici" de-a dreptul „antice" – sau doar a unor estetici trecute prin teoreticieni de secol XIX ai revoluției și naționaliști *fin de siècle*, câtă vreme prin Victor Hugo

[42] *Ibidem*, p. 194.

https://biblioteca-digitala.ro

și alții, poetul simbol al revoltei de secol XIX depășește cu mult motivul antic *poeta vates*? etc.) Dar dacă „estetica" lui Goga e revolută, ceea ce se poate spune despre concepția lui Lovinescu însuși este că aceasta reiterează, prin reproșurile adresate poetului-teoretician, datele unei „estetici" nu mai noi de secolul XVIII–început de secol XIX. – O „estetică" marcată până la vulgarizare de *Critica facultății de judecare* a lui Kant, de Schopenhauer ori de scrierile doamnei de Staël, în sumă, de câteva repere-standard ale concepției maioresciene asupra artei. Aportul lui Lovinescu, în plus față de cele transmise de Maiorescu, este coruperea acestor repere (simili) idealiste cu teorii sau articulații teoretice emanate dinspre evoluționismul spencerian, care imaginează evoluția societăților spre „diferențiere"/ specializare (inclusiv în sfera artelor). Argumentele prin care Lovinescu respinge în 1908 teza poetului-luptător a naționalistului Goga sunt însă, în linii mari, aceleași folosite de el și pentru a respinge critica înrobită unui „ideal social" a lui Gherea, de pildă în articolul din 1905 „Literatura și critica noastră".

Goga devine însă decepționant pentru Lovinescu și ca posibil aliat ori stindard al sămănătorismului și al poporanismului regățene, ca un modulator al excesului de „țărănism", *i.e.*, ca veritabil poet al „țărănimii iobăgite" sau al „stratelor de jos". Dar, așa cum nu toți poeții sunt ori trebuie să fie „luptători", nu toți poeții trebuie să cânte „țărănimea iobăgită" ori „stratele de jos", pare să creadă acum criticul (același care, în 1905, subliniase, ca un Gherea sau Bacalbașa, meritul lui Goga de a fi descoperit în poezie viața dură, de muncă și suferință, a țăranului). Iar ca poet al „țărănimii iobăgite", Goga ar proceda, de fapt, ca Harpagon, găsește Lovinescu: ar reduce realitatea la propria subiectivitate, la propriul delir, la propriul program de autopromovare (de sporire a unei „popularități" oricum „grăbite"). Poezia lui n-ar fi, se înțelege, produsul unor condiții obiective – *i.e.*, al unei colectivități etnice și sociale care realmente are nevoie de reprezentare în artă –, ci al unei hipertrofii a auto-reprezentării. Același poet a cărui deschidere generoasă către „cei mulți" era prețuită de Lovinescu în 1905 ca voce necesară a unei comunități până atunci mute e prezentat acum ca un narcisist care reduce lumea la propria psihologie idiosincratică (capacitate pe care chiar păruse a i-o contesta anterior, arătând neputința lui Goga de a exprima un eros genuin, fără retorici naționaliste).

În fond, Lovinescu nu mai acceptă în 1908 ceea ce el însuși lăudase la Goga în 1905 și ceea ce aprobase, cu referire la același poet, și Maiorescu, în 1906: anume patriotismul, devenit un sentiment legitim reprezentabil în poezie, câtă vreme e „sincer" (Lovinescu) sau „adevărat" (Maiorescu) și „puternic" (Lovinescu) sau „adânc" (Maiorescu). În plus, tânărul critic demite – cu același dispreț cu care Maiorescu va scruta în 1909 poporanismul, asociat, în opinia lui, cu o filozofie „utilitaristă" și resentimentară asupra artei și artistului[43] – pretinsa obligație a artistului, a tuturor

[43] „De mult era cunoscută cererea unor socialiști-poporaniști, cari se amestecaseră în ale esteticei și îndemnau pe scriitori să se ocupe exclusiv de mizeria claselor de jos și de vinovăția celor de sus. Dar dacă tendințele și intențiile «utilitare» sunt dăunătoare în artă, cel puțin

https://biblioteca-digitala.ro

artiștilor, de a cânta „năzuințele stratelor de jos", de a se transforma într-o trâmbiță a resentimentarilor sau, cu vorbele lui Maiorescu, într-o trâmbiță a „învrăjbirii".

Așadar, dacă în 1905, stimulat de poezia patriotică a lui Goga, pe care o găsește „sinceră" și „puternică", Lovinescu dăduse tonul rechestionării certitudinilor lui Maiorescu privitoare la necontaminarea poeziei de patriotic și de politic (chiar Maiorescu va simți nevoia, în 1906, să revină asupra acestora), din 1908 recentul autor al *Pași*-lor *pe nisip* consideră mai nimerit să revină la o atitudine mai rezervată în privința poetului căruia, dacă îi acceptă „patriotismul" în poezie, nu i-l acceptă și pe terenul teoriei sau al propagandei literaro-culturale. Așa se face că în intervalul 1908–aprilie 1914, înainte, deci, de izbucnirea Primului Război Mondial, Lovinescu își (re)afirmă adeziunea pentru teza „artei pentru artă" sau a „esteticei pure" maioresciene. După începerea războiului însă, fidelitatea lui temporară pentru „estetica pură" se suspendă, iar criticul se repoziționează de partea tipologiei artistului-luptător pe care o ironizase în 1908 și chiar a partidului (liberal) care va duce România în război. În anii Primului Război Mondial, chiar Lovinescu va fi cel care își amenință contemporanii colaboraționiști, scriitori îndeosebi (Slavici, Galaction ș.a.), cu „judecata viitoare" a istoriei.

În primăvara lui 1914, la un an de la apariția celui de-al treilea volum de versuri de Goga, *Din umbra zidurilor*, Lovinescu revine cu o cronică asupra poetului. Amintesc că în finalul foiletonului dedicat aceluiași în 1905, constatându-i lira „monocordă", confiscată de partitura „iubirii de neam", îi recomandase lui Goga să mai exploreze și alte „corzi" în poezie. Ceea ce, descoperă criticul în 1914, poetul nu întârziase să facă. Este însă o descoperire mai curând neplăcută pentru Lovinescu, abordată în cheie ironică și, surprinzător pentru un critic care încurajase el însuși explorarea altor formule lirice și altor sentimente decât „iubirea de neam", e ironizată nu doar realizarea, ci însăși intenția schimbării registrului, a formulei dovedite câștigătoare: „E drept să amintim că în al doilea volum, *Ne cheamă pământul*, poetul și-a lărgit inspirația. Nimic mai primejdios decât inspirația națională. Retorica o pândește din urmă. Gama e restrânsă. Era firesc deci ca d. Goga, pornind de la inspirația *Clăcașilor* din întâiul volum, să ajungă poetul celor obijduiți, ai robilor fără patrie și al țărănimei, cum a ajuns în *Ne cheamă pământul*. [...]. În cel din urmă volum, *Din umbra zidurilor*, d.

tendența învrăjbirii claselor a rămas cu desăvârșire stearpă în producerea de opere frumoase" (Titu Maiorescu, „În chestia poeziei populare", *op. cit.*, în Titu Maiorescu, *Opere*. I. *Critice*, *op. cit.*, p. 779). Posibila cooptare a poeziei lui Goga de către ideologii populismelor din Regat, sămănătorismul și poporanismul, dacă îi pare evidentă sau iminentă lui Lovinescu în 1908, așa cum îi va părea lui unui Duiliu Zamfirescu, pentru Maiorescu nu va fi deloc un fapt cert: astfel, el ține să se „despartă" de autorul *Vieții la țară* în reproșurile aduse de acesta poeziei lui Goga ca afină literaturii de o „mediocritate revoltătoare" încurajată/ acceptată de „școala poporanistă" (*ibidem*, pp. 779–780). Astfel, dacă pentru Lovinescu–1908 și pentru Zamfirescu poezia lui Goga e convergentă cu o discreditare a primatului „esteticii", pentru Maiorescu – primul avocat al „esteticei pure" pe teren românesc (Lovinescu *dixit*) – Goga rămâne imaculat în fața unor atari suspiciuni.

https://biblioteca-digitala.ro

Goga bate drumul personalității sale și, fără a mai fi tribunul altora, se întoarce spre dânsul. D. Goga se descoperă și lui și nouă. Cântând «cântarea pătimirii noastre» sau răzbunarea «vremilor ce vin», poetul se leagănă între artă și declamație. Era deci firesc să se îndrepte spre poezia lirică intimă, în care numai arta biruie"[44]. De la poezia „iubirii de neam" și a sentimentului *colectiv*, unde lirica are o „funcție" preponderent socială, la „poezia lirică intimă în care numai arta biruie", adică a sentimentului general-uman și totuși profund personal, unde poetul și poezia ca atare își (re)câștigă funcția eminamente estetică, Goga pare că parcurge, în mai puțin de un deceniu, drumul parcurs de întreaga poezie română de la 1821 la post-eminescianism, așa cum îl imaginase Lovinescu încă din 1905[45]. L-a parcurs Goga cu succes? Nu chiar. După ce-i recomandase diversificarea paletei lirice, criticul constată că poetul, încercând altceva, „și-a pierdut puternica lui personalitate": „Aici e originalitatea d-lui Goga. *Oltul*, *Clăcașii*, *Rugăciune*, în aceste poezii e întreg poetul. Poezii declamatorii? Poate, dar cu totul noi în literatura noastră. Când s-a încercat să facă altceva, n-a reușit. A făcut un pas mai aproape spre artă, dar și-a pierdut puternica lui personalitate"[46]. Care „personalitate"? vine întrebarea. De tribun? De „mască" a unui sentiment-colectiv? În 1905 Lovinescu constatase, cu titlu de merit absolut, de inovație a poetului, faptul că acesta nu procedează precum Coșbuc, reducând țăranii la propria psihologie erotică și optimistă, făcând din aceștia o „mască" a propriei personalități, ci, dimpotrivă, dizolvându-și subiectivitatea în vocea „neamului". Acceptând că personalitatea lui Goga poate fi descrisă ca o subiectivitate prin procură și că aceasta ar constitui originalitatea și „puterea" liricii sale, interpretarea propriu-zisă a lui Lovinescu la *Din umbra zidurilor* descoperă altceva: poetul „n-a reușit" în formula noului volum fiindcă a abandonat nutrientul social-național care îl susținuse până atunci. Criticul vorbește aici ca un Ibrăileanu al începutului de secol XX, constatând că Goga devine un imitator al poeților „nevrozei" (simboliștii), îndepărtându-se de „specificul național"; mai mult, vorbește chiar ca un Gherea sau un Bacalbașa ai finelui de secol XIX atunci când constată și că același Goga care se arătase pătruns de soarta grea a țăranilor, de realitatea lor definită de *muncă* și *robie*, e, pe de altă parte, insensibil la soarta la fel de grea a proletarilor sau a lumpenilor din orașe și devine muncit și robit de propria „nefericire", observație

[44] E. Lovinescu, „Octavian Goga", apărut cu titlul „Dl. Octavian Goga (I)" și „Dl. Octavian Goga (Dl. «notar»)", în două numere consecutive în *Noua revistă română*, t. XV, nr. 21, 27 aprilie 1914, pp. 298–301; reluate în *Critice*, ed. I, vol. III, București, Institutul de Editură și Arte Grafice „Flacăra", 1915, de unde e reprodus în E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. V, 1987; pentru fragmentul citat, vezi pp. 193–194.

[45] Într-un fragment precum cel tocmai citat se poate observa că Lovinescu distinge între un lirism „social" și unul „estetic" sau „personal", și chiar într-o consecuție evoluționistă, imaginând „socialul" înaintea „esteticului", pe o scară a evoluției literaturii autohtone, distincție a cărei necunoaștere sau neaplicare i-o va reproșa Mihail Sebastian în 1928, în cronica sa la *Evoluția „prozei literare"*, e drept, cu referire la utilizarea conceptelor de „lirism" și de „subiectiv" pe terenul interpretării prozei, nu a poeziei.

[46] *Ibidem*, p. 194.

https://biblioteca-digitala.ro

care aruncă o potențială suspiciune de ipocrizie și asupra primei ipostaze care l-a definit – nu cumva și ca patriot ardelean Goga fusese un ipocrit în căutarea unei „popularități grăbite"?: „Fiind poet al Ardealului, nici nu putea fi altfel. De o parte, cântecul pâinei și al muncei, și pe de altă parte, cântecul robiei seculare. Aceste erau cele două fețe ale liricei d-lui Goga [...] Cu vremea însă, poetul a frânt cercul îngust al inspirației sale. A ieșit pe ulița satului ce duce departe spre zidurile orașului. A trăit printre citadini. *Dacă ar fi rămas pe făgașul inspirației sale, ar fi găsit și în oraș tragedia vieței chinuite a meșteșugarului, a proletariatului ce doarme sub poduri, a plebei înfometate...* D. Goga a rupt însă cu trecutul, părăsind nota socială. După ce a cântat «pătimirea unui neam întreg», ne-a cântat și pătimirea sa. Căci poetul a pătimit printre orășeni și s-a înduioșat asupra nefericirei sale. Se simte un dezrădăcinat [subl. m., *T.D.*]"[47]. Fraza lui Lovinescu devine de-a dreptul ironică și chiar sarcastică, sancționând subtil perfidia poetului care, din centrul civilizației și al bunăstării, din „orașul-lumină", se vaietă și se pretinde „obosit", când singur plecase acolo, aparent, pentru a „cunoaște", pentru a-și lărgi orizontul: „d. Goga – luptătorul național Octavian Goga, bine înzestratul d. Octavian Goga, răsfățatul capitalei, pribeagul tuturor orașelor mari din Apus, omul cult, harnic, isteț, pregătit sufletește pentru toate bucuriile vieții!... O întâie îndoială îți încolțește sufletul... Iată-l pe d. Goga la Paris, în «orașul-lumină», pe care l-au slăvit atâția poeți. Îi cântă d. Goga frumusețea, lumina, trecutul glorios? Nu... Poetul e obosit [...]. Poetul se visează acasă! Nimic nu-l silea să plece de-acolo. Nu grelele nevoi ale vieței l-au dus la Paris. Dimpotrivă, belșugul vieței și, credem, și avântul unui suflet doritor de a cunoaște, de a ști. În poezia *Mama*, scrisă dinaintea unui tablou reprezentând pe Mântuitorul răstignit, la picioarele căruia stă prăvălită adânca durere a Mariei [...] se mai găsesc și următoarele versuri de încheiere: *Și stau pierdut... În jur de mine/ Se schimb-al oamenilor val...* [...] *Ce-o fi făcând acum o mamă/ Acolo-n satul din Ardeal? (Mama)*. Prindeți icoana: poetul e Mântuitorul răstignit printre străini"[48]. Rătăcitor prin marile muzee și repere culturale pariziene, susținut de un confort material adecvat traiului în marea metropolă („belșugul vieței"), Goga ar fi, de fapt, un răsfățat al sorții și, în fond, un larmoaiant imoral când își strigă nefericirea dezrădăcinării. Dacă a întrunit adeziunea criticului atunci când a cântat „grelele nevoi ale vieții" țăranilor ardeleni, dacă ar fi întrunit, probabil, aceeași adeziune în cazul exprimării unei sensibilități egale în fața „grelelor nevoi ale vieții" păturilor de jos citadine, Goga nu îl impresionează, în schimb, deloc pe Lovinescu atunci când își dramatizează propria „pătimire" pariziană, una nejustificată logic și material, un fel de boală închipuită. Drama dezrădăcinării cu care poetul se prezintă acum pe piață îi apare criticului ca un sentimentalism clișeizat, plimbat în versuri de un imitator imatur al poeziei „nevrozei", sau, încă o dată, doar un sentimentalism ipocrit, nedemn de un tânăr relativ înstărit și aparent deschis intelectual, care ar fi trebuit să reflecte în poezie un „suflet doritor de a cunoaște, de a ști", înainte de a se afișa ca o bocitoare sau ca un țânc rupt de lângă

[47] *Ibidem*.

[48] *Ibidem*, pp. 195–196.

https://biblioteca-digitala.ro

fusta mamei. Surpriza criticului – autor, între timp, al mai multor articole predicând necesitatea „intelectualizării" literaturii, chiar dacă nu și a poeziei în primă instanță – este să constate Goga n-a reușit să se „intelectualizeze" sau să se „urbanizeze". Și nu a reușit acest lucru fiindcă nu i-au permis rădăcinile, mai precis, atașamentul maladiv față de ele, câtă vreme poetul arată că nu poate fi separat de gândirea țărănească nici măcar în cotloanele Luvrului. Din comentariile acide la adresa „nefericirii" pariziene a lui Goga, răzbate în filigran antiteza experienței lui Lovinescu însuși în capitala Franței: căci el n-a stat să sprijine „ziduri" străine visându-se mereu „acasă", ci s-a străduit să-și dea un doctorat dificil de obținut: *să cunoască*, deci, *să știe*, să-și lărgească orizontul...

Mai e un lucru de discernut aici: lui Lovinescu îi e greu să admită că citadinizarea, mai ales când e susținută de un anume „belșug al vieții", poate însemna „pătimire", și nu ascensiune intelectuală, deschidere a orizonturilor sensibilității și eticii ori măcar aprofundare a moralei rurale, integrarea ei la un nivel conceptual superior. Dacă lui Goga i-a păsat de semenii săi ardeleni țărani, cum arată *Poezii* și mai ales volumul din 1909, *Ne cheamă pământul*, ar fi fost normal, coerent cu această psihologie sau filozofie empatică, crede Lovinescu, să-și fi transportat acest altruism și spre convingeri mai „socialiste". Să fi sesizat, de pildă, inechitatea care există și dincolo de perimetrul ruralului transilvan, la un nivel mai vast, internaționalist, de clasă, nu strict localist, parohial, rural. Dar Goga, cu toate aparentele lui predispoziții pentru acest traseu semnalate de Lovinescu, nu s-a lăsat influențat de socialism – un curent, totuși, urban, care are nevoie, pentru a se cristaliza, de experiența oferită de contemplarea unei stratificări sociale și profesionale mai ample și mai diverse decât oferă societatea rurală. Întâmplarea – sau nu doar întâmplarea – a făcut ca nici în mediul citadin Goga să nu fi aflat condițiile convergenței predispozițiilor lui cu socialismul, condiții care să-l ducă, de pildă, la publicarea unui poem raliabil ethosului socialist și chiar revoluționar ca *Noi vrem pământ!* al lui Coșbuc (deși, s-ar putea spune, Goga a ajuns aproape de acest poem iconic al lui Coșbuc cu poeme precum *Graiul pâinii* sau cu *Cosașul*). În ce-l privește pe Lovinescu însuși – dacă sesizase accentele „revoluționare" ale lui Goga din *Ne cheamă pământul*, grija acestuia pentru „suferințele celor mici, ale gloatei obidite" (poate o iubire ipocrită, „căutată", căci poetul știa să obțină grabnic „popularitate") –, criticul nu cedează prea mult datoriei sau presiunii de a se uita *în jos*, spre „pământ", și își declară rapid sastiseala față de problematica socio-națională a țăranilor ardeleni, care amenință să legitimeze în Regat ideologiile populiste în ascensiune, și pozează, kantian, în contemplator al „boltei înstelate": „Ajunge. O iubire violentă, destul de căutată, pentru cei mici, pentru gloatele ce se pregătesc la *râsul roș*, pentru pământul negru și robii lui. [...] Spre pământ și nu spre cer! Poate. Am deschis însă geamul ca să mă-mbăt de poezia sclipitoarelor stele... Privim unde putem. Nu mă cheamă pământul, ci bolta înstelată..."[49]. Revin în acest

[49] E. Lovinescu, „O. Goga", în E. Lovinescu, *Critice*, ed. II, București, Editura Alcalay & Co., vol. II, 1920, p. 93.

https://biblioteca-digitala.ro

fragment ironic inclus în a doua ediție din *Critice*, în 1920, ecouri din mai vechile diatribe ale lui Lovinescu contra „exclusivismului" țărănismului și din pledoariile pentru o literatură „intelectualizată", a „palidelor frunți", așa cum le atestă articole dintre 1905 și 1911 ca „Literatura și critica noastră", „Gândire – poezie", „Criza actuală a literaturii noastre".

Obsesia lui Goga pentru vatră, pentru grupul etnic și mediul rural ardelenesc, vizibilă în cele trei volume de poeme publicate până în ajunul Primului Război Mondial, atinge, așadar, la un moment dat o cotă critică, dincolo de care Lovinescu, mai ales după război, nu mai tolerează blamul implicit la adresa urbanului incumbat de această poezie. Recurenta „întoarcere la sat" a poetului din Rășinari e denunțată scurt ca „proces împotriva culturii"[50]. Lovinescu își va face, de altfel, de-a lungul vremii, un cal de bătaie din lipsa de apetență a ardelenilor pentru marea, adevărata cultură clasică europeană. Un Goga care, plimbându-se prin muzeele pariziene, nu găsește altceva mai bun de făcut decât să se gândească la satul natal face pereche, în galeria de portrete creionate de criticul sburătorist, cu un Aurel Vlaicu, care, va constata același Lovinescu (vezi *Memorii*), în loc să se lase pătruns de măreția Parisului, îl reduce la măsură și mărime, ca un inginer mărunt. Între căpița de fân „din satul meu" a populiștilor (incluzându-l pe Goga) și Luvru, epitom al culturii înalte universale/ europene – cele două extreme între care se joacă viața culturală a României primelor două decenii ale secolului XX – viitorul autor al *Istoriei civilizației române moderne* nu ezită să aleagă reperul străin, nespecific național, adică „sămânța cugetării universale"[51].

Problema „sociologică" a lui Goga, așa cum poate fi ea dedusă din receptarea lovinesciană a volumului *Din umbra zidurilor*, dar și din opiniile despre anteriorul *Ne cheamă pământul*, este, prin urmare, tocmai perspectiva presupus eronată a poetului, plină de prejudecăți populiste, asupra urbanului și a urbanizării. Deîndată ce a părăsit ruralul ca subiect de inspirație, poetul, neizbutind o asimilare fericită a urbanului, s-ar fi depreciat, și-ar fi pierdut „originalitatea" și „puterea" revelată în primele poezii, fără a accede la o filozofie/ atitudine față de viață mai înaltă, mai rafinată.

E de sesizat aici, în consens cu cele arătate mai sus, și că Lovinescu nu recomandă filozofia „intelectualizării" literaturii și autorilor ardelenilor, cel puțin nu până spre finele Primului Război Mondial. De la Coșbuc și Goga la Rebreanu, aceștia sunt și vor fi, de altfel, constant evaluați pozitiv și chiar superlativ de Lovinescu ca maeștri ai literaturii cu subiect rural, nivel la care nu s-ar fi ajuns și în Regat. „Intelectualizarea" este, în schimb, predicată îndeosebi sau doar literaților regățeni. Lor, se înțelege, le-ar prinde bine „intelectualizarea" – și, implicit, alianța acesteia cu urbanizarea, cu orientarea spre teme citadine –, diversificându-le și totodată înălțându-le modul de a-și reprezenta literatura contemporană. Măcar până în preajma Primului Război Mondial, Regatul și Ardealul beneficiază, cum se vede, de abordări simetrice în critica lui Lovinescu: ce le recomandă unora, respinge în cazul celorlalți. Dacă ardelenii

[50] *Ibidem*.

[51] *Ibidem*, p. 94.

https://biblioteca-digitala.ro

excelează în literatura cu subiect rural, ei greșesc, ca Goga, când se urbanizează, dorind să abordeze teme și „sentimente" ale orașului. Regățenilor, dimpotrivă, criticul le solicită să exploreze *și* „intelectualizarea" literaturii și a temelor urbane, căci aceștia deseori greșesc când tratează ruralul, căzând în artificiul (excesului de) „țărănism" sau de „țărănizare". Explicația eșecului lor ar sta în impactul modelator al mediului/ clasei sociale din care provine sau pe care o cunoaște scriitorul, contactul lui cu demografia pe care o reflectă în literatură: în Regat, observă Lovinescu, ca un Taine sau ca un Ibrăileanu din *Spiritul critic în cultura românească*, se scrie mult și prost despre țărani prin pana unor scriitori cu „tendință", împinși de ideologi populiști să se ocupe de așa ceva, dar fără a stăpâni subiectul, câtă vreme sunt privați de un contact autentic, originar și durabil cu viața țărănească. În Ardeal, în schimb, se scrie prost în manieră *simbolistă*, se imită deficitar „nevroza contemporane" la modă încă prin Paris, fiindcă scriitorii români ardeleni au un contact mai solid cu ruralul, sunt în mare parte țărani sau descendenți din țărani (iobagi), în vreme ce scriitorii din Principate și Regat ar avea avantajul diversificării demografice, care le-ar oferi un acces mai facil la poezia temelor citadine în genere. În aceste condiții, e ușor de înțeles de ce Goga îi apare lui Lovinescu ca un epigon al simbolismului (deși, în context, pare dezavuat chiar simbolismul în sine, ca poezie a „veacului" ce se „întoarce spre oboseală"): „După ce a fost poetul «răzbunării viitoare», d. Goga ar vrea să fie și poetul nevrozei contemporane. Veacul se-ntoarce spre oboseală și e frumos să întrupezi una din înfățișările veacului în care trăiești... Din nefericire însă, povestea tânărului rural strivit sub greutatea caselor și a vieții silnice de oraș o cunoaștem. Au cântat-o alții mai bine și mai simțit. De la d. Goga ne așteptam la altceva. Nevroza poetului merge încă și mai departe. Se arată și în alte manifestări sufletești. În iubire. De pildă. Da, iubirea poetului e o lungă și amară nevroză"[52]. Însă nu neapărat un imitator al poeților străini ar fi Goga, cât un imitator – de „fond" și de „formă" – al lui Eminescu. Poetul ardelean, observă criticul, a abandonat vocea comunității de origine, care se identificase cu propria „personalitate", pentru a se eminescianiza, adică a se regățeniza, a adopta un sentiment care nu este al său, periclitându-și astfel „originalitatea de fond", adică „sinceritatea"; doar că, interesant lucru, Eminescu apare în acest context ca un model convergent cu „poetul «nevrozei»" simboliste *low energy*, nu cu poetul nebuniei romantice de energie înaltă[53], adică în linia recalificării lui Eminescu *qua* simbolist, investigată ulterior și de N. Davidescu (linie respinsă, totuși, de același Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane*): „Dar iubirea aceasta patetică, bolnavă, chinuită, legănată între iad și rai [...] o cunoaștem... O cunoaștem din Eminescu, ce o turnase în forme nepieritoare. [...] Umbra lui Eminescu plutește peste întregul volum al poetului

[52] E. Lovinescu, „Octavian Goga" [1914], *op. cit.*; în E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. V, *op. cit.*, p. 196.

[53] Lovinescu mai folosise, tot pentru a califica psihologia eminesciană, adjectivul „astenic" și tot într-un text despre Goga.

https://biblioteca-digitala.ro

ardelean. D. Goga fusese un poet original. Adusese un fond nou, dar mai adusese şi o formă nouă: un ritm, o armonie, o limbă, un vers ce purtau întipărirea personalităţii sale"[54]; de aceea, „[c]ât timp d. Goga a avut o originalitate de fond, a avut şi pe cea de formă. Îndată însă ce a voit să fie poetul «nevrozei», Eminescu l-a copleşit. [...] Eminescu pretutindeni ne vine în minte din armonie, din ritm, din cuvinte"[55]. Verdictul final e negativ, decepţionat, stipulând inaptitudinea lui Goga de a da o lirică autentică, *i.e.*, a sentimentului general-uman, dar şi profund personal: „Din volumul *Din umbra zidurilor* d. Goga a voit să facă un pas mai aproape spre arta intimă şi discretă – departe de retorica patriotică. L-a făcut însă în dauna lui. Eroul lui Chamisso, Peter Schlemihl, îşi pierduse odinioară umbra; d. Goga şi-a pierdut personalitatea", devenind „o palidă reminiscenţă din Eminescu"[56].

Caracterul de necesitate al evoluţiei poetului, speculat cu aplomb de Lovinescu atât în 1905, cât şi în 1914, a fost însă – se poate conchide astăzi – o deducţie forţată, mai curând o simplă constatare *a posteriori* decât o concluzie logică, eventual unica posibilă ori de înaltă probabilitate. Căci, dacă s-a afirmat ca un puternic patriot ardelean, Goga nu a devenit şi un socialist, aşa cum l-ar fi recomandat „facultatea dominantă" cu „două feţe" – socială şi naţională – diagnosticată de critic încă din 1905 şi cum îşi va face iluzii Lovinescu că s-ar putea întâmpla în *Istoria literaturii române contemporane – Evoluţia poeziei lirice*, unde, comentându-i volumul de poeme din 1909 *Ne cheamă pământul*, remarcă latura mai acut socială a revoltei lui Goga, orientată spre „lupta de clasă".

Împotriva *necesităţii* care, în opinia lui Lovinescu, ar fi trebuit să conducă psihologia şi filozofia poetului de la ruralofilie la o demofilie de spectru mai larg, poetul răşinărean a ales, în schimb, în deceniile care au urmat Primului Război Mondial, drumul spre extrema dreaptă[57]. Omul Goga a ajuns să lupte contra semenilor săi concetăţeni, provocând, ca politician, durerile şi nedreptăţile pe care, ca poet, le incriminase cu patos în 1905. Contactul cu oraşul şi marile metropole europene, în loc să-i procure o deschidere cosmopolită, l-a împins spre o idealizare a „rădăcinilor" care, finalmente, l-a convertit la fascism, nicidecum la socialism sau la comunism. – Iată ce se poate deduce comparând analiza sociologică făcută de Lovinescu poetului în 1914 cu biografia ultimului Goga, fost prim-ministru într-un guvern de tristă amintire.

[54] *Ibidem*, p. 197.

[55] *Ibidem*, p. 198.

[56] *Ibidem*, p. 201.

[57] După ce, militând intens pentru intrarea României în Primul Război Mondial şi, înrolat din proprie iniţiativă, este trimis, împreună cu fratele său, Eugen, la Turtucaia (nu în Transilvania, cum dorise), poetul nu a trecut Dunărea pentru a participa efectiv la lupte, iar ulterior, printr-un concurs de împrejurări despre care opiniile martorilor diverg, a fost retras şi distribuit în spatele frontului, la biroul de presă, ca valoare naţională ce nu merita periclitată. În schimb, fratele său, rămas să lupte, şi-a pierdut o mână în tragedia care a urmat. Curată „autonomie" a artistului – se poate conchide reflectând asupra acestor aspecte de biografie a poetului – regulă a artei ce nu ascultă de regulile sub care cad ceilalţi!

https://biblioteca-digitala.ro

Dar, s-ar putea pune întrebarea, nu cumva chiar Lovinescu, cel care îi recomandase lui Goga diversificarea formulei poetice, poate fi inclus printre posibilii vinovați de turnura citadină a poeziei lui Goga și, finalmente, de „nevroza" care l-a condus la deriva extrem-naționalistă? Nicidecum. Dacă Lovinescu a greșit cu ceva în speța Goga, eroarea sa a fost iluzia caracterului necesar al evoluției poetului, convingerea că, date fiind originile sau mediul din care provenea acesta, parcursul lui „nu putea fi altfel" (decât ruralofil și, prin extensie, demofil). Ei, bine, biografia lui Goga a contrazis „necesitatea" prognozată de Lovinescu și, în loc de demofilie, poetul-politician a ajuns să promoveze excluderea, discriminarea, criminalizarea unor grupuri sociale..

De ce totuși, se poate prelungi întrebarea de mai sus, s-a întâmplat ca Goga – care, cel puțin conform observațiilor lui Lovinescu dintre 1905 și 1914, avea toate premisele de a deveni un poet socialist sau măcar „social" – să devină totuși un politician de extremă dreaptă? Căci din poetul național-și-social rășinărean se vor păstra, peste decenii, doar datele care îi vor alimenta acestuia simpatia pentru psihologia national-socialistă a nazismului. Aceeași întrebare se poate pune cu referire la un alt poet cu origine și un parcurs similare, Aron Cotruș, care începuse prin a poetiza viața minerilor, pentru a vira spre un extremism naționalist la finele interbelicului. Pentru că, se poate constata scrutându-le biografiile în istoricitatea lor consumată, la acești autori stimulul „local", parohial, a fost mai puternic decât interesul pentru egalitate socială sau pentru filozofii universaliste. Țăranii sau minerii din poeziile lor erau semnificativi în primul rând *qua* ardeleni sau *qua* români. (*Fragment dintr-un volum în curs de publicare.*)

Bibliografie:

Anton Bacalbașa, *Artă pentru artă*, București, Editura Librăriei Carol Müller, 1894.

B. Fundoianu, „*Personalitatea*", „Sburătorul literar", nr. 30, 8 apr. 1922.

Johann Friedrich Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* [1813, 1821, 1834, 1837], în J.F. Herbart, *Sämtliche Werke*, Karl Kehrbach (ed.), Vierter Band, Langensalza, Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne, 1891.

E. Lovinescu, „D. O. Goga" (I–V), *Epoca*, nr. 289 (23 oct.), nr. 293 (27 oct.), nr. 297 (31 oct.), nr. 300 (3 nov.), nr. 304 (7 nov.), 1905, reluat în E. Lovinescu, *Pași pe nisip*, vol. I, București, Librăria Națională, 1906, de unde este reprodus în E. Lovinescu, *Opere*, ediție de Maria Simionescu și Alexandru George, note de Alexandru George, București, Editura Minerva, vol. I, 1982.

E. Lovinescu, „Octavian Goga", *Convorbiri critice*, nr. 4. 15 febr. 1908; reluat în E. Lovinescu, *Critice*, ed. I, vol. I, București, Editura Socec, 1909 și, cu multe modificări și tăieturi, în edițiile ulterioare din *Critice*. Varianta din prima ediție este reprodusă în E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. IV, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro

E. Lovinescu, „Octavian Goga", apărut cu titlul „Dl. Octavian Goga (I)" și „Dl. Octavian Goga (Dl. «notar»)", în două numere consecutive în *Noua revistă română*, t. XV, nr. 21, 27 aprilie 1914, pp. 298–301; reluate în *Critice*, ed. I, vol. III, București, Institutul de Editură și Arte Grafice „Flacăra", 1915, de unde e reprodus în E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. V, 1987.

E. Lovinescu, „O. Goga", în E. Lovinescu, *Critice*, ed. II, București, Editura Alcalay & Co., vol. II, 1920.

E. Lovinescu, „Ion Minulescu", *Sburătorul literar*, nr. 10–13, 19 nov.–10 dec. 1921; reprodus în E. Lovinescu, *Opere*, ediție de Maria Simionescu și Alexandru George, note de Alexandru George, București, Editura Minerva, vol. IX, 1990.

Titu Maiorescu, *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form* [1860, Berlin, Nicolai]; *Considerații filosofice*, traducere de Ion Herdan, inclus în Titu Maiorescu, *Opere filosofice*, îngrijirea ediției de Alexandru Surdu, București, Editura Academiei Române, 2005.

Titu Maiorescu, *Poezia română. Cercetare critică* [1867], reprodus în Titu Maiorescu, *Opere*. I. *Critice*, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, Studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

Titu Maiorescu, *Direcția nouă în poezia și proza română* [1872], reprodus în Titu Maiorescu, *Opere*. I. *Critice*, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, Studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

Titu Maiorescu, „*Comediile* d-lui I.L. Caragiale" [1885], reprodus în Titu Maiorescu, *Opere*. I. *Critice*, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, Studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

Titu Maiorescu, *Despre scrierea limbei române* [ed. I, 1866; ed. IV, 1908], reprodus în Titu Maiorescu, *Opere*. I. *Critice*, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, Studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

Titu Maiorescu, „*Poeziile* d-lui Octavian Goga" [1906], reprodus în Titu Maiorescu, *Opere*. I. *Critice*, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, Studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

Titu Maiorescu, „În chestia poeziei populare" [1909], reprodus în Titu Maiorescu, *Opere*. I. *Critice*, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, Studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare* [1818; 1844; 1859], traducere din germană și glosar de Radu Gabriel Pârvu, București, Editura Humanitas, 2012, vol. I.

https://biblioteca-digitala.ro

L'ÉVOLUTION DE LA POÉSIE D'OCTAVIAN GOGA SELON E. LOVINESCU (1905–1920)

Résumé

Cette étude porte sur la manière dont le critique littéraire E. [Eugen] Lovinescu (1881-1943) décrit le parcours poétique du poète roumain Octavian Goga (1881-1938), né à Rășinari, un petit village de Transylvanie – à l'époque partie de l'Empire austro-hongrois. Admiré dès son début de 1905 pour son éthos solidariste, nationaliste, messianique et préoccupé par le destin du paysan roumano-transylvain et par sa condition d'esclave moderne („rob") détenue dans la sociographie de l'Empire, le poète Goga n'aboutit pas – jusqu'à la veille de „La Grande Guerre" – à satisfaire les attentes de Lovinescu. Ses poèmes des années 1910, touchés par des influences symbolistes et surtout par le modèle romantique fournit par le „poète national" M. Eminescu, mais aussi marqués d'une xénophobie croissante et hostiles à la grande culture européenne, estimée trop éloignée des valeurs rurales proches au poète, sont considérés moins originales. En plus, ce sont des poèmes emparés d'une philosophie devenue trop divergente par rapport à la philosophie de plus en plus philo-urbaniste et libéralo-industrialiste du critique littéraire (et du sociologue en devenir) E. Lovinescu. Le contact avec la poésie de Goga conduit Lovinescu à méditer aussi à des concepts et théories concernant la poésie/ le genre lyrique, surtout d'origine idéaliste/ romantique.

Mots-clé: poésie, romantisme, poète messianique, national(isme), rural, urban, xénophobie, Titu Maiorescu, E. Lovinescu, Arthur Schopenhauer, Octavian Goga.

Rezumat

Acest studiu tratează despre modul cum criticul literar E. Lovinescu (1881-1943) abordează evoluția poetică a lui Octavian Goga (1881-1938), poet născut la Rășinari, într-o Transilvanie care făcea parte din Imperiul Austro-Ungar. Admirat încă de la debut, din 1905, pentru etosul său solidarist, naționalist, mesianic, preocupat de soarta țăranului român din Transilvania și de condiția lui de sclav modern („rob") deținută de acesta în sociografia Imperiului, Goga nu reușește însă, până în preajma Primului Război Mondial, să satisfacă așteptările criticului. Acesta găsește că poemele lui Goga din deceniul 1910 sunt mai puțin originale, marcate de influențe simboliste și mai ales de modelul romantic propus de M. Eminescu, dar traversate și de o xenofobie tot mai acută și de ostilitate față de marea cultură europeană, pe care poetul o percepe ca prea străină de valorile ruralului ardelean. E vorba, în plus, și de un tip de poezie a cărei filozofie devine tot mai îndepărtată de viziunea filo-urbană și liberalo-industrialistă a criticului (și a sociologului în devenire) Lovinescu. Contactul cu poezia lui Goga este pentru Lovinescu și o ocazie de a reflecta asupra conceptelor și teoriilor privitoare la poezie ca gen literar, îndeosebi asupra celor de sursă idealist-romantică.

Cuvinte-cheie: poezie, romantism, poet mesianic, național(ism), rural, urban, xenofobie, Titu Maiorescu, E. Lovinescu, Arthur Schopenhauer, Octavian Goga.

https://biblioteca-digitala.ro

O MONOGRAFIE DE REABILITARE

Mihăiță Stroe*

Prima și probabil cea mai bine receptată în timp monografie care se oprește deopotrivă asupra operei și vieții lui Ion Agârbiceanu este semnată de Mircea Zaciu; o scriere care, dorind să facă dreptate scriitorului și moștenirii sale epice prin (re)plasarea meritată a acestora în vitrina istoriei literare, reușește semnificativ mai mult. Mai cu seamă ridică praful nu doar de pe medalionul literar ros de superstiții și clișee al unui „popă bătrân", peste care istoria a trecut galopând în tandem cu alte și alte idiosincrazii politice și estetice, ci, într-un sens cât se poate de concret, reabilitează însăși viața socială și situația de cumpănă în care se găsea seniorul transformat de aproape două decenii mai degrabă într-un părinte scriitor, dintr-un scriitor cleric.

Monografia monografiei

N-am greși prea mult dacă am spune că Agârbiceanu a „beneficiat" de un soi de pronie care i-a pus în bună ordine un context pe cât de neașteptat, pe atât de favorabil. Mircea Zaciu, tânăr absolvent al Facultății de Filologie din Cluj (1952), în plină ascensiune (devine lector imediat după licență), ia legătura, prin mijlocirea unui avocat, cunoștință de familie, cu prelatul care trăia distanțat de viața publică, persecutat în propria casă, pe-atunci naționalizată, de unii dintre colocatari care-i restrânseseră nu doar spațiul, ci și minima libertate. După cum aflăm din însemnările monografului[1], datate înaintea întâlnirii cu autorul *Arhanghelilor*, exista, în conștiința mai multor tineri filologi clujeni, o anumită aură în jurul discretului septuagenar căruia îi puteau fi observate aparițiile fantomatice între Strada Andrei Mureșanu, unde locuia, și piața de la care cumpăra grăunțe pentru găini, sau, în alte dăți, deplasându-se într-o tăcere deplină, cărând gârbovit niște târguieli sau așteptând anonim la coadă la pâine; o aură despre care nu putem ști cu precizie decât că Mircea Zaciu o vedea, poate mai mult decât alții, și care e posibil să-l fi îndemnat în căutarea prozatorului, obișnuit să „nu mai primească", mefient la crearea de noi legături. Totuși, aflăm că, într-un final, tânărul recomandat e primit cu o anumită rezervă și-i sunt ascultate în tăcere propunerile pentru o antologie a povestirilor mai vechi:

---

* Doctorand, Școala de Studii Avansate a Academiei Române; Asistent de cercetare științifică la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: st.mihaita@gmail.com.

[1] *Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu. Mărturii-comentarii-arhivă*, O carte gândită și alcătuită de Mircea Zaciu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982, p. 104–105.

RITL, p. 168–183, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

„Nu-mi pot da seama dacă ideea îl interesează sau nu; dacă faptul că un tânăr din lumea de azi și-a adus aminte de el îl mișcă sau îl lasă indiferent. Când începe să răspundă propunerii mele, nu e nicio urmă de efuziune sau sentimentalitate în vocea lui. O simplă constatare, detașată, despre uitarea în care trăiește. [...] Spune din când în când, fără nuanță: Mă rog"[2].

Această întâlnire, indiferent cât de mult ar fi șchiopătat sau s-ar fi împiedicat fie în suspiciunile prelatului, fie într-o eventuală descurajare a tânărului Mircea Zaciu, a continuat cu ceea ce Ion Brad a numit „operația de salvare a lui Agârbiceanu", o inițiativă tinerească la care aveau să pună umărul Ion Brad, Mircea Zaciu, C. Regman și I. Negoițescu, de a-l reabilita pe prozator, folosindu-se de pretextul împlinirii a 40 de ani de la apariția romanului *Arhanghelii* în revista *Luceafărul*, în lipsa posibilității serbării a 70 de a ani ai autorului, scursă în tăcere, cu două anotimpuri în urmă.

Dând dovadă de o înțelegere complexă a contextului socio-politic, tinerii au navigat cu dibăcie printre formalitățile legale; au cerut întâi consimțământul președintelui filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor, prozatorul de limbă maghiară István Nagy (el însuși căzut pe moment în dizgrație și dat afară din partid pentru o presupusă legătură cu „scriitorii populiști fasciști"), căruia i-au distras atenția invocând fresca lucrătorilor din mine, a băieșilor din Munții Apuseni, cu viața lor aspră și munca subapreciată, în condiții vitrege. Tinerii știau de îndemnul „de la centru" de a valorifica, în special de la scriitorii vechi, acele fragmente de operă care elogiau proletariatul, alături de pasajele „mai progresiste" și, chiar cu insistențele lui Agârbiceanu de a nu-l declara cumva comunist, au mizat pe acest compartiment al operei. Uniunea Scriitorilor din București, prin Mihai Beniuc, a rezonat la imaginea Munților Apuseni cvasi-prezentă în poezia lui, peisaj readus în actualitate în cunoscutul roman, astfel încât erau toate șansele pentru o reușită a demersului, după cum avea să se și întâmple.

Scriitorul primește vestea bună cu surprindere, mirat de reușita unei recunoașteri pe care nici el nu o mai aștepta, de urnirea dintr-o inerție care dura de decenii, reușită a unor tineri care stăteau atunci în fața lui (Mircea Zaciu avea 25 de ani, iar Ion Brad, 24);

„treptat, toată discuția noastră, la care, bineînțeles până la urmă se asociaseră și soția și fiica scriitorului, Uca, părea să scape de „aerul conspirativ" în care începuse, ajutându-ne să aflăm mai multe despre necazurile familiei. Poate că și acestea, mărunte și sâcâitoare, îl ținuseră crispat, distant, sau mai degrabă temător de oamenii și de scriitorii pe care nu-i cunoștea prea bine"[3].

[2] *Ibidem*, p. 53.
[3] *Ibidem*, p.57.

https://biblioteca-digitala.ro

Mircea Zaciu a fost cel însărcinat cu realizarea referatului care avea să fie citit în ședința de la filiala Uniunii Scriitorilor, și, cu „exigența sa exagerată"[4], a surprins audiența cu o lucrare de cincizeci de pagini, semnificativ peste limitele obișnuite, care a stârnit reacții pozitive în rândul sălii pline, în care se aflau laolaltă membrii mai în vârstă și tineri curioși și intrigați de prezența aproape mitică a bătrânului scriitor, români și maghiari, aceștia din urmă descoperind cu surprindere lista celor peste 60 de titluri din care nu se tradusese aproape nimic. Agârbiceanu, vizibil mișcat, după mărturia lui Ion Brad[5], a mulțumit sobru mulțimii și cu precădere lui Mircea Zaciu, autorul referatului care avea să devină, la scurtă vreme, teza sa de doctorat și prima monografie Ion Agârbiceanu, reeditată cu îmbunătățiri în 1964, și aproape dublă în volum, în 1972. Curând, în urma discursului monografic strălucit și, ca urmare, a reorientării atenției spre redescoperitul prozator, acesta și-a recăpătat casa și a început să primească o pensie de merit, după o perioadă considerabilă de privare de orice venit.

Apărarea lui Agârbiceanu

Citind secțiunea inițială a monografiei și având în minte destinul cristalizării ei, dintr-un discurs de reabilitare ținut înaintea unor scriitori aparținând perioadei proletcultiste, mulți tineri, mulți maghiari, fără nicio coordonată asupra operei prozatorului ardelean, înțelegem lesne de ce fondul și cadența paginilor introductive seamănă cu o pledoarie susținută în fața unor jurați, în „tribunalul" filialei Uniunii Scriitorilor. Cu un patos care „trece" albul hârtiei, Mircea Zaciu îl poziționează pe Agârbiceanu în generația lui Sadoveanu și Arghezi, debutant cu aproape șase decenii în urmă, amintind deja clasicizata succesiune Slavici-Agârbiceanu-Rebreanu în linia realismului ardelean, cu markeri identificabili apoi în creația lui Pavel Dan, Ion Vlasiu, Titus Popovici ș.a. Desigur, justificat oratoric, se supralicitează nedreptatea care i se face scriitorului, fără a pierde nici ocazia urecherii „criticii burgheze" care ar fi tratat cu superbie o operă ce nu doar că nu înota odată cu curentul, ci părea să se afle de-a dreptul pe alt fluviu. Sunt oferite și câteva justificări. După o perioadă fastă, în care traseul și producția literară îi sunt urmărite, consemnate și apreciate, după Primul Război Mondial devine o prezență din ce în ce mai ștearsă în conștiința publicului, tendință care ar fi fost artificială în realitate, după o dovadă adusă de monograf: „Cezar Petrescu (sub pseudonim) observa totuși (în 1921!) că numărul cititorilor lui Agârbiceanu e foarte ridicat, cu toată rezistența unor critici de a-l trece, într-o anchetă publică, printre creatorii fruntași ai momentului"[6]. În fapt, credem

[4] Constantin Cubleșan, *Mircea Zaciu Profesorul* în *Tribuna*, accesabil la https://tribuna-magazine.com/ profesorul-mircea-zaciu-i/ (verificat la 12 iulie 2021)

[5] Ion Brad în *Ceasuri de seară*..., p 58

[6] Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 6. Autorul

https://biblioteca-digitala.ro

că elementul de premeditare, dacă a existat într-adevăr, nu a fost singurul agent al ieşirii prozatorului ardelean din prim-planul epocii. Însăşi literatura căpătase alt traseu, paradigma ecosistemului interbelic prindea contur, apărea o nouă generaţie de creatori şi de critici, ritmul vieţii se schimbă, atenţia este deturnată, axiologic, spre alte orizonturi, întrucât se depăşiseră dezideratele antebelice privitoare la reformele sociale şi agrare, precum şi cele de unire a teritoriilor româneşti, ce culminaseră şi se consumaseră odată cu Unirea.

Agârbiceanu, care aparţinuse profund acelei perioade, conservator şi prin formaţia profesională, nu „se reinventează" pentru a trece pragul dintre cele două compartimente ale istoriei, probabil nici nu jinduieşte, din fidelitate faţă de crezuri, la transformări semnificative. Refuză, ca şi înainte, în mai multe rânduri, să fie înregimentat şi calificat la un grup sau altul, păstrându-şi trăsătura „umanistă" pe care o preţuia ca nealterabilă. De neignorat ar trebui să fie şi activitatea publică a scriitorului, din care, doar din primii trei ani de după Război amintim începerea în februarie 1919 a deceniului de directorat la cotidianul *Patria* mutat după un an de la Sibiu la Cluj, alegerea ca membru corespondent în luna iunie a aceluiaşi an ca membru corespondent al Academiei Române, ales câteva luni mai târziu şi în conducerea Partidului Naţional Român, de pe listele căruia candidează cu succes pentru Parlament; anul următor, în 1920, e ales membru al Astrei, e printre fondatorii Societăţii „Literatura", e membru al revistei *Cele trei Crişuri*; în perioada următoare e ales preşedinte al Sindicatului Presei Române în Ardeal şi Banat şi membru în numeroase alte grupuri. Toată această trudă în serviciul public, în ciuda continuării apariţiilor editoriale, majoritatea recuperate din timpul războiului sau repuse în circulaţie din alte volume, culminând cu anul 1921 când îi apar opt volume cu astfel de proză scurtă, tot acest efort nu poate să nu fi influenţat atenţia pentru noile tendinţe şi drumuri ce se desfundau în literatura noastră, cu atât mai mult cu cât el continuă să contribuie în scris la fel de mult în spaţiul publicistic. Într-un fel, s-a *izolat*, termen folosit şi de Mircea Zaciu, atrăgând

> „treptata uitare, gratificarea operei cu epitete evazive şi complezente, încetăţenirea aproape a ideii că ne aflăm în faţa unui *diletant* şi nu a unui creator de vocaţie, dedicat trup şi suflet scrisului. Opera devenea o „anexă" a misiunii de prelat, un mijloc de păstorire, ea îşi pierdea de fapt autonomia obiectivă, estetică. Arareori s-a operat în critica şi istoriografia noastră literară cu formule mai echivoce, cu sentinţe mai puţin motivate, cu răstălmăciri mai flagrante"[7].

De altfel, primele părţi ale monografiei explică, totdeauna în raport cu critica, exemplificând din receptare, de ce a fost nevoie ca „înţeleapta politică culturală a

se referire la articolul I. Darie [Cezar Petrescu], *Zilele din urmă ale căp. Pîrvu*, de Ion Agârbiceanu, în *Gândirea*, I (1921), nr. 13, p. 248.

[7] *Ibidem*, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro

Partidului Muncitoresc Român" să repună numele prozatorului în drepturi legitime, replasând-o în circulație: „magazinul de confecții al istoriografiei literare burgheze", tributară unor preconcepții, nu s-a ostenit nici să cunoască (citind) opera „plină de surprize" a autorului, care ar fi rămas un creator lucid comparativ cu alți colegi de generație, un timbru protestatar cu o dimensiune profund realist-critică: „Cu alte cuvinte, numai critica științifică, bazată pe estetica marxist-leninistă, e capabilă se reconstituie tabloul fidel al unei evoluții scriitoricești, scoțând toate semnificațiile și fixându-i locul cuvenit în mișcarea istorică a literaturii veacului".[8]

Martorii acuzării, martorii apărării

Ideea pe care o va susține în continuare Mircea Zaciu este că imaginea lui Agârbiceanu a fost victima unei polarizări a opiniilor, ambele nedrepte, deși substanțial diferite, ambele lansate în prima fază de creație a prozatorului, care ulterior s-au osificat într-o autosuficiență opacă la înnoirea, prin relecturi, a perspectivei. Două tabere, așadar. Prima, al cărei centru de greutate a fost Iorga și care strângea în jurul lui și al pleiadei de publicații sămănătoriste, sau numai tradiționaliste, care vedeau în scriitura autorului doar acele trăsături care, așezate pe patul procustian al ideologiei cultivate, erau favorabile și, deci, încurajate. Astfel, „grație" criticii favorabile care venea dinspre această tabără, Agârbiceanu a fost (și, din păcate, a și rămas) înfierat cu pecetea sămănătoristă, care de la un anumit punct a început să fie asociată cu un soi de primitivism și provincialism inutil, deși social și-a avut rolul pedagogic vital în coagularea românilor răspândiți în diferitele teritorii. A doua tabără se strânge în jurul opiniilor estetice ale lui E. Lovinescu despre sămănătorism, curent cu care Agârbiceanu se intersectează, cum am văzut, în anumite puncte, dar pe care nu și l-a asumat niciodată. Debutul acestuia (în volumul *De la țară*) este chiar salutat de E. Lovinescu (semnatarul celui mai reușit portret al scriitorului cleric, după opinia monografului, într-un articol din *Convorbiri literare*, apărut în 1910[9]), care îi recunoaște calitățile de povestitor, darul evocării personajelor, profunzimea dialogului, reproșându-i, în contrapondere, „lipsa vieții sufletești și a interesului adevărat dramatic" într-un apel care se adresa generației, cu aluzie și la M. Sadoveanu). Criticul apreciază cu precădere *Fefeleaga* și *Luminița*, care îi dau speranța unui mare povestitor al Ardealului. Câteva aprecieri sunt reluate câțiva ani mai târziu în *Literatura Ardealului (cu prilejul povestitorului I. Agârbiceanu)*: creator laborios pe care îl consideră „cel mai viguros povestitor al Ardealului din generația tânără", exponentul unei provincii asuprite, care are de aici scuza lipsei unei estetici rafinate, câștigând, în schimb, vigoare și observație puternică și sănătoasă; e un moment în care, observă Zaciu,

[8] *Ibidem*, p. 8.

[9] *Ibidem*, p. 13–14, cu referire la E. Lovinescu, *Literatura Ardealului (cu prilejul povestitorului Ion Agârbiceanu)*, în *Convorbiri literare*, XLIV (1910), nr. 7, p. 815.

https://biblioteca-digitala.ro

„nici «eticismul» şi nici «regionalismul» acestei literaturi n-au încă, în redactarea lovinesciană, timbrul peiorativ ulterior. Dimpotrivă, «literatura – motivează criticul – înainte de a fi universală are o patrie şi, înainte de a avea o patrie, poate şi trebuie să poarte întipărirea orizonturilor înguste între care a înflorit»"[10].

Doar că Lovinescu demonstrează că exceptând *Arhanghelii* şi *Legea trupului*, se opreşte cu lecturile în anul 1910, deoarece în culegerea din 1925, *Figuri ardelene*, în *Critice* I sau în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, nu mai sunt amintite apariţii noi, pentru ca Agârbiceanu să fie trecut definitiv la sămănătorişti, mai nuanţat la „sămănătorismul ardelean". Acelaşi traseu al receptării e calchiat de diverşi recenzenţi în revista „Vieaţa nouă", care, după laudele debutului, face tranziţia spre unele sancţionări nedrepte.

În general între aceste două extreme se înscrie purgatoriul critic în care e abandonat prozatorul ardelean, după cum vom vedea şi în celelalte opinii specializate cu câteva excepţii, una dintre ele reliefată de Mircea Zaciu cu precădere, anume istoricul preocupat de zona transilvăneană Ion Breazu, care acordă o atenţie deosebită şi lui Agârbiceanu în mai multe rânduri, remarcând amprenta umanistă care subîntinde întreaga operă, înscrisă în tradiţia realismului şi cu valoare de document. Acelaşi istoric literar consemnează cu amărăciune lipsa de ecou a evenimentului, în publicaţiile vremii, la împlinirea a cincizeci şi şaizeci de ani a povestitorului, deşi e încă în plină activitate. La data la care consemna acestea, probabil că nici Ion Breazu nu şi-ar fi imaginat că împlinirea a şaptezeci de ani, fie ea cu câteva luni întârziere, avea să readucă lupa criticii deasupra moştenirii lui Agârbiceanu.

Pentru a-şi nuanţa opiniile, monograful iniţiază o lungă tiradă, rod al unor temeinice cercetări, inventariind ecourile prezenţei prozatorului în conştiinţa contemporanilor. Notează reticenţa lui Goga, coleg la publicaţia *Luceafărul* din Budapesta, care-i consideră opera prea cuminte. Rezervă pe care Octavian C. Tăslăuanu o va justifica prin firile contrare ale celor doi, „unul furtunatic, cu o structură împletită din fulgere şerpuitoare, bogată şi plină de surprize, iar celălalt semăna cu un fluviu cu ape limpezi [...] care creşte mereu şi curge liniştit spre marea veşniciei"[11]. Emil Gârleanu e mirat de contrastul dintre armonia portretului fizic şi moral al clericului şi universul întunecat, demoniac şi destinul aspru al personajelor sale. Al. Ciura, pe care Zaciu îl consideră un „modest emul ardelean", observă, ca şi Gârleanu, acelaşi dezacord între om şi operă, însă îl consideră un autor salvator (garanţie a neînregimentării în rândurile sămănătoriştilor) prin ruperea de idilismul mincinos şi aderarea la un realism de care doar un adevărat trăitor şi cunoscător ar fi în stare. Gala

[10] *Ibidem*, p. 13–14, cu referire la E. Lovinescu, *Literatura Ardealului (Cu prilejul povestitorului Ion Agârbiceanu)*, în *Convorbiri Literare*, XLIV (1910), nr. 7, p. 818.

[11] Oct. C. Tăslăuanu, *Ion Agârbiceanu* în *Amintiri de la Luceafărul*, Bucureşti, 1936, p. 140, citat de M. Zaciu, în *Ion Agârbiceanu...*, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

Galaction e solidar omologul său greco-catolic, deplângându-i dificultățile materiale și justificându-i scăderile de stil prin conservarea unei limbi care „desfătează și înviorează". V. Papilian blamează snobismul receptării operei, cu evident aport social, ziditor de conștiință. Cezar Petrescu întărește această observație, adăugând că miile de cititori nu pun preț pe prețiozitățile criticii; tot el îi prețuiește umanismul, pe care îl va fi observat înaintea lui Ion Breazu.

N. Iorga îi este totdeauna favorabil, îl întâmpină cu epitete măgulitoare și îi urmărește traseul, în prima lui parte îndeosebi, lăudând mai ales înclinațiile ideologice pe care le cultiva în publicațiile sale. Rămâne, din *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică* (1929) și din *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. II (1934), amintirea unui Agârbiceanu cotat ca „povestitorul cel mai viu al acelei vremi", „adevărat continuator al lui Slavici"[12], stângaci în reprezentarea contextelor urbane și netrecut oficial la sămănătoriști, ci doar făcând parte, prin unele teme justificate istoric și cultural, din generația respectivă. Interesantă este, deci, raportarea sămănătoriștilor la Agârbiceanu, pentru că „Iorga nu-l revendicase printre acoliții săi literari"[13], ba chiar îl alungă în cele din urmă din paginile revistei *Sămănătorul*, atunci când are apariții în *Viața românească* („–Așa? Te-ai apucat acum să scrii și în revista celor de la Iași. Să știi că la *Sămănătorul* nu mai ai ce căuta"[14]); nici Ilarie Chendi nu-l asumă mișcării, crezându-l mai degrabă un realist sumbru cu efuziuni romantice. „Gelozia" lui Iorga nu este justificată, întrucât prozatorul nu e nici adept al ideilor lui Stere, deși la revista lui publică scrieri importante (*Fefeleaga*, *Luminița*, *Popa Man*, *Păscălierul*). Ibrăileanu nu-i acordă nicio atenție, cu excepția prezenței într-o enumerare onorantă, alături de Slavici, Rebreanu, Hogaș, H.P. Bengescu, în *Caracterul specific național în literatura română*.

Perioada interbelică aduce mărturii mai nuanțate, dar și optici noi de vizitare a scrierilor. Pompiliu Constantinescu, cu o judecată echilibrată, confirmă filonul talentului și notează lirismul episodic, dar îi refuză, din cauza stilului „pernicios" locul între clasici, poate din cauza lipsei unei viziuni în rezolvările epice, a cursurilor „ortodoxe" din punct de vedere moral al firului povestirilor; punctual, indică spre dualitatea prozatorului, într-un echilibru care alunecă tot timpul spre defavoarea operei: „existența dublă a moralistului și ispita poetului ce vrea să-și plece urechea la vuietul pasiunii [...] învinge desigur cel dintâi"[15]. Și G. Călinescu îi face o judecată cinstită punând în circulație o sentință aprobată și preluată de generațiile ulterioare de critici, anume a tezei morale „absorbită în fapte, obiectivată și singura atitudine pe care și-o permite autorul e de a face simpatică virtutea"[16], deși ia în calcul doar

[12] Mircea Zaciu, *Op. cit.*, p. 19.

[13] *Ibidem*, p. 19

[14] Ion Agârbiceanu, *La viața românească. O jumătate de veac de la apariție*, în *Steaua*, VII (1956), nr. 5, p.5; citat în Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu...*, p. 18.

[15] *Ibidem*, p. 22.

[16] Mircea Zaciu, *op. cit.*, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro

o fracțiune din opera scriitorului. Tudor Vianu găsește lui Agârbiceanu, prin cel mai cunoscut roman al său, *Arhanghelii*, un loc bine definit în literatură, o verigă de legătură între romanele secolului al XIX-lea și proliferarea genului în interbelic;

> „e prima mare construcție a vremii [...], alcătuiește o etapă vrednică a fi considerată în dezvoltarea realismului mai nou", spune Vianu în *Arta prozatorilor*, legând apariția romanului *Ion* de precursorul său amintit, dar neacordându-i autorului un capitol separat. Perpessicius face apel la discernământ în vastitatea scrierilor, amendându-le pe unele (*Dolor, Biruința, Stana*) și lăudându-le pe altele (*Arhanghelii, Fefeleaga, Luminița*), considerând că „în ce a dat mai bun, prozatorul e un artist autentic"[17].

Coda acestei întinse pledoarii pentru care s-au perindat voci din ambele tabere, dirijate înspre demonstrarea prezenței continue a lui Ion Agârbiceanu în conștiința literaturii, este cuvântul final al monografului pornit să facă apologia bătrânului prozator ardelean, cu o recapitulare a faptelor. El ne convinge că în cazul de față biografia joacă un rol vital în formularea concluziilor. Poate fi acuzat un scriitor cu atâta îndârjire de provincialism, limbaj învechit și regional, atitudini eticizante, în contextul în care, din generația de ardeleni din care a făcut parte (cea de la începutul secolului trecut) este printre singurii care au rămas în regiunea natală și n-a migrat, precum ceilalți, înspre București?

Doar cu ocazia refugiului din timpul Războiului, perioadă de mari privațiuni, Agârbiceanu a părăsit Transilvania (atunci vrând chiar să emigreze în America, via Rusia, însă aflându-se în tranzit, în Moldova, are mari reținere și revine[18]). Oare ar putea fi numit epigon al lui Slavici, dat fiind că dintre cei din generația sa, este printre puținii care aveau să primească constant atenție de dincolo de arcul carpatic? Mișcarea literară ardeleană însumează, în opinia monografului trei generații: prima, grupată în jurul revistei *Familia*, animată de Iosif Vulcan cu nuanțe istorice și romantice în proză, luând partea poporului asuprit; a doua, în jurul *Tribunei* condusă de Slavici, virată spre realismul popular, cultivând nuvela și folclorul, cu germenii prozei urbane; și, în fine, a treia, cea din jurul *Luceafărului* (revistă ce avea să transfere câteva nume înspre *Viața românească*), unde îl găsim, între alții veniți dinspre gazetele perioadei anterioare, și pe debutantul Agârbiceanu, Prozatorul cunoscuse de-aproape *Familia* și *Tribuna*, prin foile care circulau prin Transilvania, îl formaseră și îi construiseră mentalitatea.

În perioada și în care apare Agârbiceanu se învecinează în paginile revistelor exponenți cu o instruire și un parcurs intelectual similare (liceul în orașele ardelene, mulți în Blaj, urmat de studii superioare în capitala Ungariei), care au format un profil compatibil cu nevoile concrete ale societății. Dacă Slavici aduce în literatură zona

[17] *Ibidem*, p 24

[18] Cf. Ion Agârbiceanu, *O lacrimă fierbinte: cuvinte către Oastea Țării*, Cluj, Casa de Editură Dokia, 1991.

https://biblioteca-digitala.ro

Crișanei și teritorii vecine bănățene, iar Coșbuc reprezintă zona de Nord, Agârbiceanu contribuie cu imaginea zonele de câmpie ardeleană și viața dură din Țara Moților, completând un spațiu antebelic neexplorat.

Justițiarul Mircea Zaciu intuiește bine nedreptatea săvârșită prozatorului ardelean prin omisiune și încearcă să fie convingător aducându-ne înainte toate indiciile pe care le-a strâns. Muncă de pionierat dusă cu acribie, nu doar din râvnă științifică, ci și dintr-un vădit respect pentru om. Pentru că, vom vedea, umanismul a fost și pentru Agârbiceanu desenul ce se formează pe partea nevăzută a țesăturilor sale epice.

Reconstituirea unei opere pe calapodul unei biografii (tânărul Agârbiceanu)

Ritmul monografiei se schimbă odată cu imersarea în secțiunea biografică, pe care monograful, fără să fie obsedat de epicizarea vieții printr-o continuitate neverosimilă, o amestecă, la timpul potrivit, în manieră saintbeuviană, cu momentele apariției operei, punând demonstrativ semnul „rezultă" între una și alta, probabil pentru a dovedi că autorul nu este angajat în urmărirea unei agende ideologice – sămănătoriste, aici –, ci are parcursul firesc al valorificării zestrei culturale în care cunoaște lumina zilei, precedate, odată cu părăsirea mediului, de găsirea a noi orizonturi pe care le metabolizează, depășindu-și cu timpul tarele tehnice printr-o evoluția lentă, dar onestă.

Mircea Zaciu ne face cunoștință cu familia prozatorului, originară din satul sibian Agârbiciu, cu un strămoș soldat în armata austro-ungară, mutată în timpul bunicului, pădurar, în apropierea Blajului, unde, curând, numele de familie Boariu e înlocuit de porecla Agârbiceanu, transformată curând în nume. Aici, în Cenade, se naște tatăl prozatorului, Nicolae, care continuă tradiția și practică meseria tatălui, devenind „vigil" al pădurilor bisericești din Blaj. Gospodar instruit, abonat la câteva gazete locale, între care și una umoristică (*Calicul*, din Sibiu), se însoară cu Ana Olariu, o fată dintr-o regiune de hotar, fiica unor oameni cu stare decentă, pământ și stupi. Regretul femei de a nu ști să citească e suplinit de talentul de povestitor și memoria prodigioasă care reține o suită eclectică de istorisiri și povestiri, apreciate și formatoare pentru cei opt copii ai familiei, între care, al doilea născut este Ion, viitorul prozator. Acesta preia din personalitatea tatălui caracterul tăcut și mai degrabă singuratic, deși se bucură de o copilărie liniștită în mijlocul unui paradis al naturii reconstituibil în primele încercări literare. Satul, aflat la confluența dintre mai multe culturi, îi dau ocazia să culeagă tipologii diverse, observând „traiul pitoresc al țiganilor, cel meticulos, ordonat și claustrat al sașilor, lumea inepuizabilă a bătrânilor [...] dramele și înălțările oamenilor"[19]. Prețuiește deopotrivă pădurea și evenimentele satului, petrecerile, succesiunea anotimpurilor și începe să resimtă pauperizarea tot

[19] Mircea Zaciu, *op. cit.*, p. 45

https://biblioteca-digitala.ro

mai accelerată în zona Transilvaniei, la finalul de secol al XIX-lea. După primele clase terminate în sat, urmează gimnaziul la Blaj, localitate destul de străvezie. În răstimpurile dintre orele de studiu, adolescentul încă îmbrăcat în straie de țară, îngrijește de câte o chilie a vreunui „reverendisim", până devine „septiman" și începe să poarte straie nemțești, în care nu se simte comod. Nepasionat de metoda de predare, neatras de inflexibilitatea și lipsa de adecvare la timpuri a dascălilor, se refugiază seara la Minea, un ungur bătrân povestaș care-l poartă, prin arta sa, pe alte tărâmuri. Citește cu voce tare foaia *Tribuna* la care e abonat preotul din sat, fiind cu precădere interesat de foiletoane. De fapt, descoperirea literaturii a fost rolul decisiv al anilor de studiu la Blaj. Două romane, *Legea trupului* și *Legea minții*, elaborate un deceniu mai târziu, aveau să conțină în armătură reminiscențele liceului blăjean.

În gimnaziu își fundamentează educația clasică, face cunoștință cu operele lui Homer, Horațiu și Ovidiu, apreciază „arhitectura grandioasă, plină de rezonanțe uimitoare"[20] a lui Eminescu și, sprijinit de profesorul Gavril Precup, participă la cercul de literatură, fiind curând vrăjit de romantismul german și maghiar, iar toate conduc firesc la elaborarea primelor încercări proprii. Din această perioadă va data și debutul, la 18 ani, în *Unirea* (neoficial, pentru că Agârbiceanu îl mută ceva mai târziu, cum vom vedea), cu o poezie de efervescență romantică, închinată pădurii, apoi, un an mai târziu, câteva compuneri și versuri în același registru, semnate cu pseudonimul Alfius. După bacalaureatul obținut în 1900 începe perioada de studii de patru ani la Facultatea de Teologie din Budapesta, interval în care convins de vocația sa de poet, continuă să scrie, inspirat de lirica lui Coșbuc sau Bolintineanu. Deși tot cu versuri începe colaborarea la *Sămănătorul*, renunță la pseudonim, și, curând, și la „scurta carieră" poetică și elaborează proze inspirate din viața satului, amintiri și fizionomii. La *Drapelul* din Lugoj dă texte satirice sub formă de scrisori. Cunoaște, în prima perioadă budapestană, primele frământări existențiale serioase, e străbătut de marile întrebări și se simte neputincios și debusolat; caută tot mai des întâlnirea cu marile idei și încearcă cu degetul diversele curente de gândire care se intensificau în epocă: agitațiile socialiste, reformiste, poporaniste, în mijlocul crizei mistice în care se găsește. Această frământare de ordin etic e recurentă în multe scrieri și, la fel de frecvent, rezolvarea acestor conflicte are substanță teologică, un cap de acuzare frecvent, cum am văzut. Ca intelectual cu origini rurale, resimte o datorie, în spirit poporanist, față de neamul din care s-a ridicat și, tot acum, în 1902, socotește că trebuie să fie adevăratul său debut, în *Luceafărul*, fiind inspirat de Sadoveanu în a oferi o creație originală, la care „scria mai mult noaptea, în sala de studiu, după ce clericii plecau la culcare, trezit uneori din lumea ficțiunii doar «când un superior își întindea bastonul peste masa mea de scris»"[21].

Revenit în Blaj trăiește modest o perioadă ca pedagog al internatului de băieți, dar reușește cu o bursă și un împrumut să se întoarcă pentru instruire istorică și

[20] *Ibidem*, p. 48

[21] *Ibidem*, p. 55.

https://biblioteca-digitala.ro

filologică la Budapesta, unde, dezamăgit de această dată de atitudinile șovine, filohabsburgice, renunță la studii și se dedică scrisului, publicând în *Luceafărul* o bună parte din volumul de debut, *De la țară* (1905). Culegerea, romantică în abordare, dezvoltând un realism în creștere, cu deznodăminte melodramatice, uneori cu un umanism cald, alteori cu un epic sumbru, trezește interes și culege laude mai ales din tabăra sămănătoristă, astfel că Agârbiceanu era o figură cunoscută în 1906, când ajunge la București și întâlnește o seamă de scriitori ardeleni și munteni.

În același an se căsătorește, și, destul de ezitant, este preoțit în Munții Apuseni. Moment esențial, spune Mircea Zaciu, de cotitură viața și opera prozatorului, pentru că în sânul sărăciei cenușii, întemnițată fără speranță în decorul satelor fără „nici un zâmbet, nici măcar un cântec sau un hăulit de flăcău"[22], tinerețea clericului ardelean se termină brutal. Sufletul i se întoarce pe dos cunoscând în spovedanie meschinăriile, viciile și iadul personal al sătenilor, dar și atmosfera apăsătoare, demoniacă, a locurilor bântuite fantomele trecutei prosperități a băilor de aur care au stârnit fierberea sălbatică și lacomă a comunității, schingiuite de accidente, crime și deziluzii care încă se mai simțeau. La contactul cu acestea, Agârbiceanu notează: „Visurile nu se risipesc numai prin suferințe și greutăți proprii, ci și prin întâlnirea lor în viețile altora. Greu îți vei mai clădi o concepție optimistă asupra vieții, dacă în anii cei dintâi ai contactului cu realitatea ți-e dat să vezi numai întuneric, suferință și mizerie la aproapele tău..."[23].

Monograful apreciază corect impactul perioadei de păstorire la Bucium Șasa, vizibil în scrierile de atunci: la debutul în *Viața românească* (1907) cu nuvela *În luptă*, satul idilic începe să dispară, *Fragmentele* din *Ramuri* sunt reportaje ale vieții dure a moților, scrieri din care selectează pentru volumul *În întuneric* (1910). Aici, susține Zaciu care, acordând *Fragmentelor* o importanță deosebită, ca punct de apariție a realismului critic, observă că autorul începe să dezvolte tehnica portretului. Un portret care, e drept, de multe ori se oprește la epidermă și doar sugerează ce ar masca în mecanismul interior al personajului. Experiența primilor ani de preoție, răscoalele țărănești și ideile care circulă în societate îi formează o nouă optică. Acestei noi viziuni îi sunt datorate scrieri precum *Fefeleaga, Luminiță, Duhul băilor*, iar monograful se oprește și le analizează pe primele două. Tot în această etapă a creației apare o dicotomie în spațiul epic, diferențierea tot mai nuanțată între țărănime și micii burghezi, intelectuali, cu tabieturi, preocupări și mentalități proprii, funcționând autonom, cum se poate vedea în *În clasa cultă* (1909), unde e deplânsă abandonarea primei categorii de către a doua, și unde sunt ironizate tentativele icarice de accedere dintr-o clasă în alta. Agârbiceanu „descoperă" romanul marilor realiști ruși și francezi (Flaubert, Balzac, Dostoievski, Tolstoi, Gogol, Gorki) și „simte dintr-o dată silă de propriile cărți, teamă, paralizare a forțelor, ispită a renunțării"[24].

[22] *Ibidem.*, p. 60.

[23] Ion Agârbiceanu, *Amintiri* în *Ramuri*, număr festiv, 1924, p. 39.

[24] Mircea Zaciu, *op. cit.*, 73.

https://biblioteca-digitala.ro

Deși se mută în 1910 la Orlat, traumele vieții din Apuseni nu-i dau pace, iar prozatorul la sintetizează în *Arhanghelii*, prima sa încercare de roman, cu unelte mai primitive, experimentale în analizele neduse până la capăt și dinamicile uneori stângace în dialoguri, urmată de *Legea trupului*, inspirat de *Anna Karenina*, în care face progrese notabile prin înmulțirea planurilor și împuținarea redundanțelor. Anul apariției primului său roman (1914) este și anul izbucnirii Primului Război Mondial, perioadă tulbure, în care manuscrisul unui volum (*Vinerea patimilor*) se pierde, iar *Luceafărul* își întrerupe activitatea, prozatorul fiind nevoit să se reorientează spre alte publicații. Anul 1916, începutul războiului, îl determină să se refugieze cu familia la Roman de unde încearcă fără succes să emigreze în America. Are o contribuție remarcabilă în ceea ce privește articolele de corespondență de război, de încurajare a oștilor și de denunțare a atrocităților conflictelor armate. Termină romanul *Legea minții*, editat mai bine de un deceniu mai târziu și încearcă să își întrețină familia din scris, în condiții din ce în ce mai aspre, cu copiii bolnavi de scarlatină, asistând la dezastrele iminente și la frontul care se strânge din ce în ce mai mult. Primul Război Mondial va fi, în destinul scriitoricesc, dar și personal al prozatorului, adevăratul punct de cotitură: ieșirea din tinerețe, din inocență, din grațiile criticii, din trendul curentului dominant și ușor, ușor, din conștiința lumii literare.

„Bârna" din ochiul lui Zaciu și „paiul" din ochiul lui Agârbiceanu

Secțiunea finală a monografiei (capitolele 16–24) nu e mai puțin împovărată de *tendință* decât opera prozatorului ardelean în lectura lui Mircea Zaciu, dacă e să luăm în seamă acest reproș recurent până la saturație din paginile finale. Evident, *tendințe* diferite; dacă la autorul ardelean e vorba de acel tezism moral, a cărui convenție suntem obligați să-o acceptăm acolo unde o găsim, pentru a înainta cu inima ușoară prin continentul Agârbiceanu, la Mircea Zaciu analiza e viciată de metoda procustiană a adaptării la caracteristicile realismului socialist a unei opere imense, redactate cu decenii înainte. Desigur, monograful nu poate fi învinuit de lipsă de discernământ, din contră, probabil că preferă să treacă inteligent podul reprimirii în societate e bătrânului cleric, fraternizând cu diavolul ideologic și să intre de mână cu autorul „pe porțile raiului" cu o „bârnă" în ochi, denunțând „paiul" lui Agârbiceanu. E nici mai mult, nici mai puțin decât dovada unui sacrificiu.

Maniera de exegeză capătă note de labilitate după ce biografia trece pragul Marii Uniri, întrucât perioada interbelică și ideile care circulă de-acum, ca de altfel mai toate evenimentele politice sau societatea cu toate viciile ei (multe atemporale) sunt (și trebuiau) privite, în anii '50, cu resentiment de către socialismul revoluționar, fiind chiar obiectul revoluției; motiv pentru care, din operă sunt evidențiate mai ales acele fascicole care îndreptățesc și potențează imaginea unui Agârbiceanu ca prieten al muncitorilor, denunțător al nedreptăților sociale, judecător al inegalităților și luptător al condeiului. Deslușim fizionomia unui idealist care, purtând cu succes lupta pentru

https://biblioteca-digitala.ro

idealul întregirii naționale, e deziluzionat de evenimentele care se succed: „își va da seama însă de duplicitatea conducătorilor politici țărăniști și părăsește conducerea ziarului *Patria*, dedicându-se activității de culturalizare, prin Astra"[25], însă se lovește și de dificultăți materiale și e nevoit să își împartă „cu neplăcere" eforturile între politică și gazetărie, ambele vătămătoare pentru filonul artistic, situație deplânsă de celălalt cleric de referință în literatura vremii, Gala Galaction.

Urmează un interval fecund din punct de vedere editorial (15 apariții în 10 ani), în care predomină „tema condamnării războiului și a denunțării racilelor stărilor sociale: înăsprirea exploatării, adâncirea procesului de pauperizare a țărănimii, frământările micii burghezii și ale vieții politice, încăpute pe mâna marilor proprietari de moșii, fabrici și bănci"[26]. Istoricul literar dă vina pe perioada de confuzie și lipsa de repere sănătoase pentru „rătăcirile" neosămănătoriste sau naționaliste sau situarea mai în marginea literaturii datorată „crustei didactico-religioase" și notează favorabil locurile unde autorul amendează goana după avere, plăgile politicianismului, iminența eșecului în dorința de accedere la clasa „burghezo-moșierimii". Zaciu găsește chiar elogiul muncii printre rămășițele „inutile" ale moralismului practic promovat uneori de prozator, chiar dacă „un punct de vedere superior, revoluționar lipsește însă"[27].

Sunt punctate, rând pe rând, scăderile operei din anii '20 și '30 ale unui Agârbiceanu surmenat sau copleșit, împărțit între colaborarea simultană la mai multe gazete și susținerea ritmului în elaborarea prozei, rezultatul fiind „povestioare de magazin" în care „marele har al povestitorului autentic suferă vicieri incredibile" atunci când iese din matca satului, a ruralului, a „zonei de confort" în care îl închisese și critica în dese rânduri. Din această negură care semăna mai mult a încremenire apar trei tipărituri valoroase, din perspectiva lui Mircea Zaciu: *Mărturisirile*, *Răbojul lui Sfântul Petru* și *Sectarii. Mărturisirile*, elaborate în 1932 și publicate după nouă ani, rămân cel mai important document explicit biografic lăsat de autor, de unde se desprinde viziunea sa despre viață și artă, crezuri care îl pun în rândul celor doi mari contemporani, Sadoveanu și Arghezi. Din ele aflăm care au fost aluviunile stilistice ce s-au adăugat la tehnica prozatorului ardelean, precum și refuzul înregimentării în vreo tabără literară. Se face în ton cald o apologie a stilului realist și a rostului „de înfrumusețare a vieții" pe care trebuie să comporte arta, vădind o resemnare față de atitudinea criticii. Scrierea satirică *Răbojul lui Sfântul Petru* (1934) e aplaudată de monograf pentru realismul ei, dar realismul epic e mărginit aici la realismul socialist, fiind prețuită doar critica socială și politică, valabilă ideologic și de mare preț două decenii mai târziu, în sala filialei Uniunii Scriitorilor clujeni, locul de desfășurare al „operației Agârbiceanu".

[25] *Ibidem*, p.90.
[26] *Ibidem*, 93.
[27] *Ibidem*, 95.

https://biblioteca-digitala.ro

Agârbiceanu este un moralist, dar rareori se transformă în proză în moralizator, iar aici e elogiată, nu cu puțină eroare cred, o presupusă predică fierbinte, condamnatoare, la adresa „plăgii politicianismului, desmățul claselor avute, corupția moravurilor"[28]. În ciuda faptului că și în cazul *Răbojului...* e condamnată „lipsa cronică a soluțiilor" epice, „falsificarea de alocuri de către corectivul moralizator", Zaciu îi acordă cu generozitate spațiu de analiză în virtutea utilității ca „probă", practic desconsiderând o „tendință" în dauna alteia. Romanul satiric *Sectarii* (1938) se bucură, din aceleași considerente, de aceiași generozitate. Dacă *Răbojul...* are epic un caracter mai secvențial, alăturând tablouri diferite sub umbrela unui parcurs al Sfântului Petru prin România extracarpatică, *Sectarii* este o frescă mai amplă, cu substanță politică bogată, sectarii „fiind profitorii noilor situații de după primul război, paraziții politicianismului ce inunda țara, luptătorii de tristă faimă pentru interese personale și de clan".[29] Deși nu apare nicăieri, se culege aluzia că cele două partide combatante dintr-o localitate oarecare i-ar întruchipa pe țărăniști și pe liberali în dansul alunecării, cu tot cu electorat, spre fascism, în „realitatea hidoasă a epocii interbelice", găsind *Sectarii* ca fiind o capodoperă a epocii.

Al Doilea Război Mondial găsește un Agârbiceanu pesimist, întors spre sine însuși, reîncercând să valorifice copilăria în scrierile pe care le adună în *Amintirile*, proze la persoana a treia puse pe seama unui judecător retras în locurile de baștină. Desprindem de aici proiectarea într-o manieră proaspătă a întregului ecosistem rural dus odată cu vremurile și cu idilismul, descoperim noblețea morală a omului simplu și setea lui pentru învățătură, precum și peisajele paradisiace ale naturii. Deși în aceeași respirație este elaborat și *Licean... Odinioară*, chiar cu o valoare de document net superioară, romanul nu se bucură de aceeași apreciere. *Jandarmul*, *Faraonii* și *Strigoiul* sunt momente de creștere profețite de alte proze scurte în ceea ce privește filonul fantastic, o noutate care îl individualizează în triada Slavici-Agârbiceanu-Rebreanu.

„Eliberarea" surprinde, anunță Zaciu, un Agârbiceanu care „venea astfel, cu toată sinceritatea, în întâmpinarea revoluției socialiste"[30], al cărui scris „câștigă în anii puterii populare vioiciune, optimism, gluma sa tonică îmbogățind în nuanțe hazul său spontan, lirismul pur, candoarea și prospețimea evocării"[31], probabil gândindu-se la scriitor după un deceniu de la terminarea războiului, repus în drepturile confiscate de același regim care i le-a înapoiat triumfător. Are acum, e adevărat, tihna de a-și revedea multe dintre lucrări în vederea editării operei complete.

„Scriitorul – deși la o vârstă patriarhală – era activ, întinerit, volubil, întâlnindu-se cu studenții, dând interviuri cu o dezinvoltură neafectată, ținând conferințe și mai ales scriind mereu, foiletoane, articole, evocări memorialistice, intervenții

[28] *Ibidem*, p. 112.
[29] *Ibidem*, p. 115.
[30] *Ibidem*, 136.
[31] *Ibidem*, 136.

https://biblioteca-digitala.ro

în dezbaterile literare, comentând, discutând cu plăcere, confruntând punctele de vedere, conchizând întotdeauna în favoarea progresului, a revoluției, a uriașului salt istoric pe care poporul nostru îl înfăptuiește în prezent.[32]

Preferăm să rămânem cu imaginea acestui Agârbiceanu, activ, cu o viață decentă, reabilitat de istorie, și nu stingându-se în uitare cum era preconizat, având ironic soarta personajului principal din *Luminița*, femeia care moare în singurătate, păzindu-și cu îndârjire lumânarea aprinsă, cu speranța că, după o viață de privațiuni și eforturi, va ajunge în rai.

Monografia lui Mircea Zaciu are, după cum am văzut, multiple merite, între care acela de a face dreptate unui autor încă din timpul vieții, ceea ce e un mare câștig, umanist vorbind și judecând, în asentimentul operei lui Agârbiceanu. Eforturile tânărului istoric au fost considerabile, iar acribia pentru care a rămas în memoria celor care l-au cunoscut nu l-a părăsit nici aici. Deși nu s-a mai întors niciodată la genul monografic, la Agârbiceanu a revenit în repetate rânduri. Trei ediții ale aceleiași monografii vorbesc despre asta. Ceea ce ne face să credem că la momentul inițiativei și elaborării primei schițe a monografiei, marea sa intuiție a fost sporită de o bună-credință și onestitate veritabile, care au perseverat și în următoarele sporiri ale cercetării.

[32] *Ibidem.*, 137-138.

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie

Agârbiceanu, Ion, *Amintiri* în *Ramuri*, număr festiv, 1924;
Agârbiceanu, Ion, *La viața românească. O jumătate de veac de la apariție*, în *Steaua*, VII (1956), nr. 5;
Agârbiceanu, Ion, *O lacrimă fierbinte: cuvinte către Oastea Țării*, Casa de Editură Dokia, Cluj, 1991;
Brad, Ion în *Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu. Mărturii-comentarii-arhivă*, O carte gândită și alcătuită de Mircea Zaciu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982;
Cubleșan, Constantin, *Mircea Zaciu Profesorul* în *Tribuna*, accesabil la https:// tribuna-magazine.com/ profesorul-mircea-zaciu-i/ (verificat la 12 iulie 2021);
Tăslăuanu, Oct. C., *Ion Agârbiceanu* în *Amintiri de la Luceafărul*, București, 1936;
Zaciu, Mircea în *Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu. Mărturii-comentarii-arhivă*, O carte gândită și alcătuită de Mircea Zaciu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982;
Zaciu, Mircea, *Ion Agârbiceanu*, București, Editura pentru Literatură, 1964.

A REHABILITATION MONOGRAPH

Abstract

This text is part of a larger chapter of a doctoral thesis under development, which aims to address the life and work of the writer Ion Agârbiceanu. This fragment visits the volume *Ion Agârbiceanu* by Mircea Zaciu (Literature Publishing House, 1964), a pioneering work that aims and manages to rehabilitate the work and person of the Transylvanian writer.

Keywords: Ion Agârbiceanu, monograph, rehabilitation, Mircea Zaciu, socialist realism

Rezumat

Acest text se înscrie într-un capitol mai amplu al unei teze de doctorat în curs de elaborare, care își propune să abordeze viața și opera scriitorului Ion Agârbiceanu. Acest fragment vizitează volumul *Ion Agârbiceanu* de Mircea Zaciu (Editura pentru Literatură, 1964), o lucrare de pionierat care urmărește și reușește să reabiliteze opera și persoana scriitorului ardelean.

Cuvinte-cheie: Ion Agârbiceanu, monografie, reabilitare, Mircea Zaciu, realism socialist

https://biblioteca-digitala.ro

DIGITALIZAREA DICȚIONARULUI GENERAL AL LITERATURII ROMÂNE (I). *METODE DE ABORDARE ȘI DIRECȚII DE CERCETARE*

Laurențiu Hanganu*

În contextul procesului accelerat de digitalizare din lumea contemporană, stimulat de posibilitățile practic nelimitate de stocare, arhivare și prelucrare ale informației, este imperativ necesar ca și cercetarea științifică umanistă din Academia Română să își reconsidere și resistematizeze abordările și instrumentele de analiză pornind de la oportunitățile oferite de era computerului, a aplicațiilor multimedia și a Internetului. În noua societate informațională, producția de carte tipărită se confruntă cu un proces de restrângere continuă, ceea ce determină transformarea radicală atât a metodelor de instruire și educație, cât și a instrumentelor de cunoaștere și cercetare. În plus, însăși circulația ideilor este greoaie și din ce în ce mai restrânsă în afara rețelelor web și a site-urilor care pun la dispoziție lucrări în format electronic. Aflate în concurență inegală cu enciclopediile, dicționarele și bibliotecile virtuale, cartea și bibliotecile clasice sunt utilizate de un număr din ce în ce mai mic de specialiști, iar una dintre misiunile cele mai importante ale cercetării științifice actuale – atât din domeniul socio-uman, cât și din cel informatic – este de a valorifica și repune în circulație volumul impresionant de documente, cărți și arhive constituite de-a lungul secolelor în cultura scrisă. În acest sens, cercetarea umanistă din Academia Română, și îndeosebi cea literară, trebuie nu numai să se adapteze noilor reguli ale epocii inteligenței artificiale, ci, cunoscându-le, să le folosească în mod creator în vederea elaborării de noi modele comprehensive și interpretative ale fenomenelor literare și culturale.

*

Extinderea abordărilor de tip informatic către cercetarea științifică umanistă fundamentală, la început îmbrățișată de un număr restrâns de cercetători și specialiști IT entuziaști, a determinat în ultimii ani realizarea pe Internet, exclusiv online, a unor proiecte cultural-literare de mare anvergură – *The Gutenberg Project*, *The Arthurian Legends Project*, *The Princeton Dante Project*, *The Rossetti Archives Project*, *The Digital Yoknapatawpha Project* – pentru a numi doar câteva. Este vorba de realizări complexe, în cadrul cărora deschiderile metodologice oferite de spațiul virtual se întâl-

* Cercetător științific II; Doctor, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: laurentiuhanganu@yahoo.com.

RITL, p. 184–197, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

nesc în chip fericit cu condiția gnoseologică a postmodernității, care abandonează finitudinea, distanțarea contemplativă și clasificarea tipologică în favoarea procesualității, a participativității și a mutației textualiste. Caracterul dinamic și interactiv al proiectelor de cercetare pe suport electronic concretizează, dintr-o nouă perspectivă, programele mișcărilor de avangardă de la începutul secolului al 20-lea, preocupate să elimine izolaționismul „turnului de fildeș" și să reinsereze arta în praxisul social, în cadrul unui proces în care elitismul cultivat de modernitate lasă locul democrației studiilor culturale. În același timp, se poate spune că teoria lovinesciană a sincronismului, definitorie pentru perioada cultural-istorică cea mai semnificativă a României moderne, dobândește noi valențe în contextul tendințelor contemporane de globalizare și al eforturilor complementare ale popoarelor europene de a-și redefini propriile identități naționale.

În ceea ce-l privește, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române a făcut deja un pas extrem de important în direcția alinierii cercetării științifice umaniste românești la noile reguli și norme ale societății informaționale odată cu finalizarea, în primăvara anului 2021, a proiectului de cercetare *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT), proiect desfășurat de-a lungul a trei ani împreună cu Institutul Național de Cercetare–Dezvoltare în Informatică (ICI București), Institutul Politehnic din București (UPB) și Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu.

Impactul avut în vedere de proiectul INTELLIT a vizat mai multe nivele:

a) la nivel științific, s-a urmărit, în primul rând, deschiderea cercetării umaniste fundamentale către posibilitățile oferite de spațiul virtual și de noile tehnologii informatice. Astfel, transpunerea în mediul digital a *Dicționarului general al literaturii române* – cea mai cuprinzătoare, reprezentativă și prestigioasă lucrare lucrare lexicografică a istoriei și criticii literare românești –, laolaltă cu crearea unei biblioteci online care cuprinde în format pdf ediții critice academice ale operelor celor mai reprezentative ale marilor scriitorilor români, precum și digitalizarea *Cronologiei vieții literare românești postbelice* reprezintă prima etapă, absolut necesară, în vederea elaborării de noi metode de analiză și interpretare ale textelor literare în acord cu posibilitățile oferite de științele informației: analiza semantică, analiza cantitativă, cartografia literară. Totodată, s-a creat posibilitatea alcătuirii competente a unei baze de date complexe care, punând laolaltă informațiile și cunoștințele privitoare la întreaga istorie a literaturii române, să poată fi completată, lărgită și dezvoltată permanent.

Pe de altă parte, proiectul INTELLIT are un enorm potențial pentru viitoare abordări inter- și transdisciplinare, întrucât elementele sale sunt organizate în așa fel încât să poată fi utilizate pentru a studia interferențele și interdependențele literaturii cu toate celelalte domenii de studiu academic: istorie, sociologie, economie, politologie, istoria ideilor și a mentalităților etc.

b) la nivel socio–cultural, s-a avut în vedere redefinirea percepției fenomenelor culturale și literare atât din perspectiva școlii, cât și a mass-media, astfel încât cercetarea umanistă fundamentală românească să își găsească locul pe care îl merită în procesul

https://biblioteca-digitala.ro

educațional al României comtemporane. Baza de date conținută de proiectul INTELLIT asigură elevilor, studenților și profesorilor români, dar și oricărei persoane interesate de cultura română, o informare rapidă – și mai ales corectă și autorizată – în domeniu. În același timp, odată definitivată în coordonatele sale fundamentale, baza de date poate reprezenta cel mai bun mijloc de integrare a culturii și literaturii române în marile baze de date internaționale, precum *The Gutenberg Project* sau *Google Book Search*;

c) la nivelul diseminării informației, proiectul permite prezentarea imediată a rezultatelor actuale și viitoare ale cercetării umaniste din Academia Română prin rețelele web – în forme bilingve sau chiar multilingve –, constituindu-se într-o importantă șansă a cercetării științifice românești de a elimina barierele lingvistice și economice care încă o separă de zonele dezvoltate ale Uniunii Europene;

d) la nivel cultural-reprezentativ, proiectul INTELLIT reafirmă rolul determinant care îi revine Academiei Române, încă de la înființare, în relația complexă dintre cultură și societate, punând în lumină faptul că știința, literatura și artele reprezintă, în esență, fenomene a căror gestionare implică responsabilități majore pentru devenirea organică a profilului spiritual al națiunii române.

*

Abordând fenomenul literar și cultural românesc din perspectivă enciclopedică, activitățile de cercetare desfășurate în cadrul proiectului INTELLIT au pus în lumină, așa cum era de așteptat, atât marile posibilități, cât și marile provocări ale Internetului și ale informatizării în general. În ceea ce privește posibilitățile, acestea sunt de-acum evidente: în primul rând, capacitatea practic nelimitată de cuprindere, stocare și arhivare, care permite depășirea limitărilor fizice și economice impuse de documentele tipărite în favoarea spațiilor oferite de bazele de date electronice. Astfel, dacă prima ediție a *Dicționarului general al literaturii române* a avut șapte volume, însumând peste douăsprezece mii de pagini (în format A4), iar ediția a doua a DGLR are opt volume masive, a căror tipărire a presupus eforturi logistice și financiare considerabile, odată cu trecerea la mediul online *Dicționarul* ar putea avea oricâte volume și oricâte articole; limitele sunt de acum înainte de cu totul alt ordin. În plus, nu numai că informația științifică din *Dicționar* poate fi extinsă oricât de mult, ci aceasta poate fi structurată și reorganizată în cele mai diverse moduri, pentru că, spre deosebire de ediția tipărită, unde fișele sunt ordonate alfabetic (așa cum se întâmplă în orice dicționar), pe platforma INTELLIT articolele și studiile DGLR au fost organizate (deocamdată) atât alfabetic, cât și pe categorii, anume:

Autori – Publicații – Concepte și curente – Specii literare culte și folclorice – Texte religioase – Scrieri cu paternitate neelucidată – Instituții, societăți, asociații – Alte literaturi în spațiul românesc

Categoriile sunt împărțite, la rândul lor, în subcategorii, iar pentru autori, de pildă, există următoarele subcategorii:

https://biblioteca-digitala.ro

Poeți – Prozatori – Dramaturgi – Critici, istorici și teoreticieni literari, comparatiști – Eseiști și memorialiști – Filologi, editori și lexicografi – Esteticieni și stilisticieni – Traducători – Româniști – Etnologi și folcloriști – Cărturari, îndrumători culturali – Cronicari și istorici – Stihuitori – Copiști, tipografi, scriitori bisericești – Jurnaliști culturali

Pornind de aici, pot fi demarate studii și proiecte specifice, centrate pe teme particulare și domenii de interes. De asemenea, pot fi reanalizate și reevaluate sintezele anterioare referitoare la istoria literaturii și culturii române.

În aceeași ordine a posibilităților, spațiul practic nelimitat oferit de stocarea electronică a datelor a permis completarea textelor *Dicționarului general al literaturii române*, în cazul marilor scriitori, cu secțiuni care includ fragmente esențiale din operele acestora, precum și cu referințe critice suplimentare. Diferența față de o carte tipărită este, din nou, evidentă: dacă un critic precum Tudor Vianu ar fi trăit astăzi, de pildă, și ar fi publicat online o nouă *Artă* a *prozatorilor români*, fragmentele exemplificative din operele analizate ar fi fost, cu siguranță, cu mult mai generoase. Iată, de pildă, o paralelă între fragmentele reținute de Tudor Vianu și cele reținute de DGLR, în varianta sa electronică, din romanul *Craii de Curtea-Veche* al lui Mateiu I. Caragiale (decupajele critice ale lui Tudor Vianu sunt marcate, în secțiunea DGLR online, cu caractere bold):

Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*	***Dicționarul general al literaturii române*, varianta online**
Într-o pagină de mare seducție stilistică, pe care o împrumutăm *Crailor de Curtea-Veche*, Pantazi își povestește călătoriile lui și ceea ce autorul numește *„trâmba de vedenii"* a acestei narațiuni, menită să ne rețină. Este mai întâi peisagiul romantic cu ruini: ***„Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeață surpături de cetăți. Palate părăsite ațipeau în paragina grădinilor unde zeități de piatră, în veșmânt de mușchi, privesc zâmbind cum vântul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze, grădinile cu fântâni unde apele nu mai joacă"***.	Dar încântarea începuse: omul vorbea... Povestirea unduia agale, împletind în bogata-i ghirlandă nobile țori culese din literatura tutulor popoarelor. Stăpân pe meșteșugul de a zugrăvi cu vorba, el găsea cu ușurință mijlocul de a însemna, și încă într-un grai a cărui deprindere o pierduse, până și cele mai alunecoase și mai nehotărâte înfățișări ale firii, ale vremii, ale depărtării, așa că amăgirea era întotdeauna deplină. Ca în puterea unei vrăji, cu dânsul am făcut în închipuire lungi călătorii, călătorii cum nu-mi fusese dat nici să visez... omul vorbea. Înaintea ochilor mei, aievea, se desfășura fermecătoare trâmba de vedenii. ***Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeață surpături de cetăți. Palate părăsite ațipeau în paragina grădinilor unde zeități de piatră, în veșmânt de mușchi, privesc zâmbind cum vântul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze, grădinile cu fântâni unde apele nu mai joacă.***

https://biblioteca-digitala.ro

De-acolo călătorul se îndreaptă spre munți, unde descripția folosește notația organică, în zugrăvirea ascensiunii către *„amețeala aprigă a culmilor, lăsam în urma noastră înflorite poiene, urcam prin brădet, adulmecați de șoapta pârâielor resfirate sub ferigi, urcam, beți de aerul tare, mai sus, tot mai sus. La picioarele noastre, între costișe pleșuve și dâmburi încomate de codri stufoși, văile se așterneau de-a lungul albiei șerpuite a râurilor ce se pierdeau departe, în aburul câmpiilor grase*".

Și în tăcerea locurilor înalte, deodată senzația auditivă se instalează cu putere: *„Un lung freamăt se înalță ca o rugăciune*".

... călătorul se îndrepta spre Sud [...], unde îl înâmpină mai întâi ispitele mirosului: *„Mireasma florilor de oleandru se așternea amară deasupra lacurilor triste ce oglindă albe turle între funebri chiparoși*".
Și unde chipul omului lipsea și din peisagiul romantic al ruinelor și din viziunea culmilor imaculate, el apare acum, în pictura Sudului, ca în frumoasa evocare dalmatină, spicuită mai sus în descrierile lui N. Iorga: *„O grecoaică ne zâmbea dintr-un pridvor perdeluit de iasomie*".

Beteala lunii pline se revarsă peste vechi orășele adormite; pâlpâiau pe mlaștini văpăi zglobii. Puhoiul de lumini polcia noroiul metropolelor uriașe aprinzând deasupra-le ceața cu un pojar. De funinginea și de mucegaiul lor fugeam însă repede; la zare neaua piscurilor sângera în amurg. Și plecam să cunoaștem *amețeala aprigă a culmilor, lăsam în urma noastră înțorite poiene, urcam prin brădet, adulmecați de șoapta pârâielor resfirate sub ferigi, urcam, beți de aerul tare, mai sus, tot mai sus. La picioarele noastre, între costișe pleșuve și dâmburi încomate de codri stufoși, văile se așterneau de-a lungul albiei șerpuite a râurilor ce se pierdeau departe, în aburul câmpiilor grase. Un lung freamăt se înalța ca o rugăciune*. În pacea singurătății nemărginite priveam în slavă rotirea vulturilor deasupra negrelor prăpăstii, iar noaptea ne simțeam mai aproape de stele. Dar curând începea să viscolească și să geruie și coboram către miazăzi, în ținuturile cu dulci nume unde toamna lâncezește până în primăvară, unde totul, suferința, moartea chiar, învește mântă chipul voluptății. *Mireasma florilor de oleandru se așternea amară deasupra lacurilor triste ce oglindă albe turle între funebri chiparoși.* Peregrini cucernici mergeam să ne închinăm frumosului în cetățile liniștii și ale uitării, le cutreieram ulițele în clină și pietele ierboase, veneram în vechi palate și biserici capodopere auguste, ne pătrundeam de sufletul Trecutului contemplându-i vestigiile sublime. Corabia aluneca încet între țărmurile lăudate ale mărilor elene și latine; stâlpii capiștii în ruină răsăreau din crângul de dafini. *O grecoaică ne zâmbea dintr-un pridvor perdeluit de iasomie, ne tocmeam cu negustători armeni și jidovi prin bazare, beam cu marinarii vin dulce în tractire afumate unde jucau femei din buric. Ne amețea forfoteala pestriță din schelele scăldate în soare cu legănarea molcomă a catartelor, ne fermeca lina tăcere din cimitirele turcești, albul răsfăț al orașelor răsăritene tolănite ca niște cadâne la umbra cedrilor trufași, lăsam să ne fure vraja albastră a Mediteranei până când copleșiți de toropeala cerului său de smalț și înăbușiți de vântul Libiei, ieșeam la ocean.*

https://biblioteca-digitala.ro

Forfota omenească a porturilor din miazăzi se asociază: „***ne tocmeam cu negustători armeni și jidovi prin bazare, beam cu marinarii vin dulce în tractire afumate unde jucau femei din buric. Ne amețea forfoteala pestriță din schelele scăldate în soare cu legănarea molcomă a catartelor, ne fermeca lina tăcere din cimitirele turcești, albul răsfăț al orașelor răsăritene tolănite cu niște cadâne la umbra cedrilor trufași, lăsam să ne fure vraja albastră a Mediteranei până când copleșiți de toropeala cerului său de smalț și înăbușiți de vântul Libiei, ieșeam la ocean***".

Drumul ducea mai întâi spre Nord, unde din jocurile umezelii cu lumina se vedea cum „***razele piezișe daureau viu burhaiul, destrămau tortul brumelor în toate fețele curcubeului și erau, la fel niciodată, împurpurări grele în asfințit, apoase străvezimi viorii și sure în serile lungi de vară, feerica strălucire a zorilor boreale deasupra nămeților de ghețari***".

Și după această viziune a Nordului oceanic, în care apare și evocarea panoramică prin substantivul infinitival (nămețiri), întâmpinată atât de des la [Adrian] Maniu, căile Oceanului cotesc către Sudul exotic, către ostroavele Antile și, mai departe, către țărmurile indiene și chinezești, unde sunetul clopoțeilor din pagode produce această bogată aliterație: „***Vântul fierbinte alinta lin clopoțeii argintii ai pagodelor, înclina foile late de plibani***".

Spre miazănoapte, din jocurile umezelii cu lumina, se isca pentru văzul uimit o nesfârșită desfătare. ***Razele piezișe daureau viu burhaiul, destrămau tortul brumelor în toate fețele curcubeului și erau, la fel niciodată, împurpurări grele în asfințit, apoase străvezimi viorii și sure în serile lungi de vară, feerica strălucire a zorilor boreale deasupra nămeților de ghețari***. Ne înturnam apoi spre tropice, trăiam cu săditorii visul galeș al Țoridei și al ostroavelor Antile, pătrundeam, pe urma „vânătorilor de orchidee", în verdea întunecime a selbelor Amazonului scăpărând de zboruri de papagali. Nimic nu scăpa cercetării noastre lacome, descopeream guri de rai pierdute pe întinsul oceanului pașnic unde, sub constelații noi, încrucișam îndelung, ne îndrumam spre țările mirodeniilor, spre leagănul civilizațiilor străvechi, sărbătoream ivirea primăverii la Ise, ne scufundam în tainica pierzanie a nopților chinezești și indiene, ne înfiora aromeala serilor pe apă la Bangkok. ***Vântul fierbinte alinta lin clopoțeii argintii ai pagodelor, înclina foile late de plibani.*** Uitam de Europa, din ea tot ce admirasem ne părea acum atât de pipernicit și de șters. Și purcedam mereu, în căutare de zări mai adânci, de păduri mai bătrâne, de grădini mai înțorite, de ruine mai mărețe; mulțumire nu mai aflam decât atunci când frumusețea sau ciudățenia făcea să ne credem pe tărâmul visului; oricare ar fi fost însă minunăția datorită jucăriei firei sau trudei omenești, mult nu ne reținea și porneam iarăși, străbăteam sumbre meleaguri și râpoase singurătăți, ocoleam jalea pustietăților sterpe, groaza smârcurilor fetide ca să ne întoarcem cât mai repede la mare.

Marea...

Lucie ca o baltă, oglindind, la adăpostul toartelor coastei, pirozeaua tăriei și mărgăritarul norilor, țorie ca o pajiște sau scânteind ca o mișună de licurici, scarbădă și domoală sau vie, verde și vajnică, avântându-se spumegând spre cerul căruia îi e fiică, de ea vorbea cu păgânească evlavie, pomenindu-i doar numele glasul i se pogora tremură ca și cum ar fi mărturisit o taină sau îngânat o rugă. Pentru slăvirea ei, uriașa putere în mișcare a rotundului, matca a tot ce viază neîncătușata și neprihănita, i se părea că graiul omenesc nu e îndeajuns vrednic și că înșiși poeții cei mai cu renume încumetându-se a o cânta păliseră. La dânsa îi era gândul, ca într-o scoică, ea răsuna în inima lui fără sfârșit, într-însa, care fusese patima întregii lui vieți, dorea să-și afle și mormântul...

https://biblioteca-digitala.ro

... craii de Curtea-Veche, Pașadia și Pantazi împreună cu autorul, întreprind călătoria din urmă, pe punțile arcuite spre Eternitate, precedați de dansul scălămbăiat al lui Pirgu: *„**răscumpărați prin trufie aveam să ne redobândim înaltele locuri**”*.	Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmântați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârșit. O lină cântare de clopoței ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupra-ne: ***răscumpărați prin trufie aveam să ne redobândim înaltele locuri.*** Deasupra stranelor, scutarii nevăzuți coborâseră prapurele înstemate și una câte una se stinseseră cele șapte candele de la altar. Și plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scălămbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndăratelea, țuturând o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului...
Pantazi apare într-un cadru de grădini, ca într-unul din portretele Renașterii, în care armoniile serii se rostesc încă o dată: *„**În apriga înviorare a verdeții bete de umezeală și pustie cu desăvârșire, grădina dezvelea spre seară, când se însenina vremelnic, frumuseți nebănuite. Și în cea mai minunată dintre seri, avui pe podul cel mare al lacului plăcuta surprindere de a-mi regăsi amicul. Rezemat de șubredul parmaclâc, el își ațintea privirea asupra albei scânteieri a luceafărului răsărind**”*. Vorbirea lui înflorită și savantă de om *„adăpat la izvorul tuturor cunoștințelor”*, *„împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor”*, sună ca o muzică: *„**Vorbea măsurat și rar, împrumutând spuselor cât de neînsemnate fermecul glasului său grav și cald pe care știa să-l mlădieze și să-l învăluie, să-l urce sau să-l coboare cu o fericită măiestrie. L-am însoțit ascultându-l cu o plăcere crescândă în umbra acelei seri aproape mistice căreia el îi resfrângea în ochi albastrul adânc și în întreagă făptura sa liniștea nesfârșită**”*.	Se înstelase de mult când, fără grabă, visătorul se îndura în sfârșit să plece. Mergea să cineze. Spre miezul nopții se înființa iar la vreun loc de băutură unde sta cât mai târziu, până la închidere. Mai zăbovea apoi pe uliți întru așteptarea zorilor. Am spus că-l întâlneam peste tot. Într-atât mă deprinsesem cu el că o zi de se întâmpla să nu-l văd îi simțeam lipsa. Zărindu-l odată la gară, luând Aradul, m-a cuprins o părere de rău copilărească la gândul că ar fi plecat pentru totdeauna prietenul necunoscut, omul care privea cu ochi duioși cerul, copacii, zorile, copiii... L-aș fi uitat anevoie, amintirea fiindu-i strâns legată de Cișmegiu căruia îi rămăsesem credincios chiar în timpul marilor ploi ce au căzut înainte de ivirea cometei din acea vară. ***În apriga înviorare a verdeții bete de umezeală și pustie cu desăvârșire, grădina dezvelea spre seară, când se însenina vremelnic, frumuseți nebănuite. Și în cea mai minunată dintre seri, avui pe podul cel mare al lacului plăcuta surprindere de a-mi regăsi amicul. Rezemat de șubredul parmaclâc, el își ațintea privirea asupra albei scânteieri a luceafărului răsărind.*** Văzându-mă cu o țigară aprinsă, veni să-mi ceară foc și focul acesta fu de ajuns ca să topească dintre noi orice gheață. Aflai că nici eu nu eram pentru dânsul un străin: ne întâlneam atât de des. Aștepase numai prilejul să-mi poată face cunoștința și mulțumea împrejurărilor că i-l dase tocmai în acea seară.

https://biblioteca-digitala.ro

– În fața Frumosului, lămuri el, singurătatea devine apăsătoare și e o seară prea frumoasă, domnule, o seară de basm și de vis. Asemenea seri se întorc, zice-se, de demult, în taina lor le plăcea meșterilor cei vechi să întruchipeze unele legende sacre, rareori însă penelul celor mai iscusiți chiar a izbutit să le redea umbra limpede în toată albastra-i străvezime. E seara izgonirii Agarei, seara fugii în Egipt. Pare că fascinată, vremea însăși își contenește mersul. Și în văzduhul fluid nici o adiere, în frunzișuri nici un murmur, pe luciul apei nici un fior...

Astăzi, după atâția ani, îmi pare că-l mai aud. ***Vorbea măsurat și rar, împrumutând spuselor cât de neînsemnate fermecul glasului său grav și cald pe care știa să-l mlădieze și să-l învăluie, să-l urce sau să-l coboare cu o fericită măiestrie. L-am însoțit ascultându-l cu o plăcere crescândă în umbra acelei seri aproape mistice căreia el îi resfrângea în ochi albastrul adânc și în întreagă făptura sa liniștea nesfârșită***, nu m-am săturat să-l ascult toată noaptea. Dar, pentru câte avea de povestit, o singură noapte nu era de ajuns așa că, despărțindu-ne, spre dimineață, am luat întâlnire pentru seara următoare când s-a petrecut la fel, și apoi iarăși și iar, fără întrerupere, în șir, aproape trei luni...

... dar rarele plăcute ale vieții mele. Cu cât scădea ziua, ne întâlneam mai devreme, ne despărțeam mai târziu. Să nu mai fi fost zi deloc ca să fi rămas mereu împreună, rău nu mi-ar fi părut; cu dânsul nu mi s-ar fi urât o vecinicie. Nimic mai monoton totuși ca felul de a ne petrece timpul. Masa o prelungeam până spre miezul nopții, la vorbă, pe care o urmam la aer liber, cutreierând, calmi peripateticieni, ulițe pustii prin mahalale necunoscute unde ne rătăceam adesea, uitam că ne aflam în București. Uneori, la loc deschis, omul se oprea ca să privească îndelung cerul, din ce în ce mai frumos către toamnă și căruia-i cunoștea toate stelele. Când era vreme rea, mergeam la el acasă. Locuia pe liniștita stradă a Modei, la catul al doilea al unei clădiri ce aparținea regelui Carol, la o franțuzoaică bătrână care-i închiriase două încăperi, bogat mobilate în gustul greoi de acum cincizeci de ani, un salon în față și o odaie de dormit în fund, despărțite printr-un geamlâc înalt. La belșugul de abanos și de mahon, de mătăsării, de catifele și de oglinzi – acestea de toată frumusețea, fără ramă și cât peretele – iubirea de flori a chiriașului, împinsă la patimă, adăoga o nebunească risipă de trandafiri și de tiparoase ce împreună cu lumânările pe cari le găseam aprinse, în cele două candelabre de argint cu câte cinci ramuri, oricând am fi venit, puneau locuinței pecetea unui lux ales, alcătuind oaspelui meu un cadru în așa armonie cu ființa sa că, în amintirea mea, dintr-însul nu-l pot desprinde.

https://biblioteca-digitala.ro

Pirgu apare într-acestea în tovărăşia lui Paşadia, *„mai tânăr mult, coclit însă şi buhav care legăna pe nişte picioare subţiri arcuite în afară o burtică ascuţită, oglindea pe faţa-i rânjitoare şi botoasă josnicia cea mai murdară. Cel dintâi, foarte rece, îşi rotise încet privirea posomorâtă pe deasupra capetelor, celui de al doilea îi jucau fără astâmpăr ochişorii vioi şi refecaţi sclipind de vicleană răutate. În tot, impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba lui, iar alăturea de domnul cel trufaş făcea să-i reiasă şi mai respingătoare mutra obraznică de marţafoi*".

Or, cam o lună înainte de seara de la care purcede istoria de faţă, la birtul franţuzesc unde domnului Pantazi i se păstra cu sfinţenie masa, în colţul cel mai adăpostit, era la ceasul cinei zarvă mare. Ce anume prilejise, în strâmta încăpere, gălăgioasa adunare a tot ce Bucureştii avea mai moţat, nu ţin minte, ştiu numai că repede sătul de a privi acea lume anostă şi deşartă mă hotărâsem tocmai să-mi aplec nasul în taler când avu loc o intrare ce merita într-adevăr să nu fie trecută cu vederea. O clipă mi se năzări că, folosindu-se de învălmăşeala unei cirezi tâmpe de malaci se strecuraseră într-un ţarc două fiare hămesite. Era una din acele împerecheri strânse, datorite de obicei viţiului, aşa strânse că de la un timp nu se mai pot închipui singuri cei ce le alcătuiesc. De bună seamă tot viţiul trebuia s-o fi înnădit şi pe aceasta, căci altceva ce ar fi putut apropia doi oameni atât de deosebiţi? Unul în vârstă, cănit şi ferchezuit la deznădejde, purta pe un trup înţepenit, dar zvelt încă, un cap cum veacul nostru nu-şi mai dă cazna să plăsmuiască şi părea chiar întors din vremuri de altădată acel chip aprig alc cărui trăsuri semeţe purtau pecetea răzvrătirii şi a urii. Celălalt, ***mai tânăr mult, coclit însă şi buhav care legăna pe nişte picioare subţiri arcuite în afară o burtică ascuţită, oglindea pe faţa-i rânjitoare şi botoasă josnicia cea mai murdară. Cel dintâi, foarte rece, îşi rotise încet privirea posomorâtă pe deasupra capetelor, celui de al doilea îi jucau fără astâmpăr ochişorii vioi şi refecaţi sclipind de vicleană răutate. În tot, impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba lui, iar alăturea de domnul cel trufaş făcea să-i reiasă şi mai respingătoare mutra obraznică de marţafoi.***

– Dumneata nici apă la gârlă nu găseşti, bombăni el aşa ca să-l auzim noi, tot eu, tot Pirgu sireacul! Strânse familiar mâna lui Pantazi şi ocrotitor pe a mea şi se aşeză la masa noastră fără a mai cere voie. Însoţitorul său nu luă însă loc decât poftit şi după înfăţişările de rigoare pe cari le făcui cu atât mai mare plăcere cu cât de mult doream o apropiere între aceste două fiinţe, Paşadia şi Pantazi, aşa menite să se înţeleagă şi să se preţuiască. Ţinurăm deschis localul până la ziuă. Pirgu plecă şi se întoarse de mai multe ori, din ce în ce mai beat. Ca să-i dovedească lui Pantazi pe care din „nene" nu-l scotea cât îl iubea, îl tot săruta mereu.

– Nu mă lăsaţi să-l pup, fraţilor, ne rugă, că-l trimit la Govora.

– Bufon abject, îl mustră Paşadia, vezi să nu te trimitem noi la Mărcuţa!

https://biblioteca-digitala.ro

Dincolo de cantitatea de informație, evident mai mare, noua abordare digitală deschide calea către analize semantice, stilistice și istorico-literare mai cuprinzătoare, asistate de computer, care pot oferi răspunsuri noi și, de multe ori, surprinzătoare, la problemele importante ale literaturii. În plus, unul dintre primele lucruri care pot fi puse în evidență prin acest procedeu relativ simplu este arta decupajului critic a lui Tudor Vianu – model pentru orice specialist în devenire –, precum și felul în care esteticianul român edifică, prin inserarea inteligentă de referințe și observații, eșafodajul istoriei noastre literare.

Punerea în paralel a referințelor critice despre opera lui Mateiu I. Caragiale din varianta online a DGLR versus cele din varianta tipărită este, iarăși, edificatoare:

***Dicționarul general al literaturii române*, varianta tipărită**	***Dicționarul general al literaturii române*, varianta online**
Scrisul întreg din Craii de Curtea-Veche *e un scris de ritmuri cumpănite, de pătimașă selecție de rarități lexicale, dintr-un argot plastic și de cruditați pitorești, un stil discursiv de cronică și de memorii, pregătit în laboratoarele memorialiștilor cu Saint-Simon în frunte. Un scris care, pornind de la prospețimea de expresie a cronicarilor noștri din trecut prin Dinicu Golescu și Ion Ghica, a ras în treacăt oglinzile de apă tare ale scrisului lui Odobescu. Un stil arhaizant și argotizant, cum nu se poate mai adecvat unei materii oarecum prăfuite, oarecum de penumbre aromate, oarecum defuncte.* PERPESSICIUS	*În desfăcutul suflet al Bucureștiului nocturn, umbra Penei Corcodușa și depărtata lumină a imaterialei Ilinca sunt zone de vibrație joasă și înaltă, polii între care strălucesc culorile celor trei Crai de Curte: Pașadia, «Eu» și Pantazi. Toți brăzdați de dungile negre ale duhului impus: principiul de pierzare care e Pirgu. Eroul romanului e tocmai acest grup stelar, cumpenind lumile de aur și azur ale lui Pașadia și Pantazi, alungând nălucile Penei și Ilincei, gravitând în jurul lui Pirgu, centru fictiv și brut. E prima dată în literatura noastră, și a doua oară poate în literatura universală (cazul lui Dostoiewski, mai complex, trebuind cercetat cu altă grijă), când* natura planetară *se substituie naturei biologice, sociale ori simplu umane, a eroului de roman obișnuit. Cu toată fața lor pământească, cei trei Crai sunt numai în al doilea rând oameni, dar în primul rând axe universale. Iar numele plutonian al lui Pirgu e de scârbă și spaimă. De aceea* Craii de Curtea-Veche *părăsește raftul cărților pieritoare pentru a se așeza între Scripturi. Nu cunosc meditație mai gravă asupra ticluirii și aventurii Ființei ca această carte de înțelepciune, pe care un act de discreție și gust o disimulează sub grele catifele de pitoresc oriental.* ION BARBU *Mateiu Caragiale este un poet și scrierea lui valorează nu prin ceea ce este, ci prin ceea ce sugeră. Realitatea se transfigurează, devine fantastică și un fel de neliniște de Edgar Poe agită pe aceste secături ale vechii capitale române. E în* Craii de Curtea-Veche *o mișcare moale, voluptuoasă, un farmec indefinit care trăiește pe deasupra paginilor. Privită prin ce-ar fi putut să fie, scrierea este ratată, cum ratat este și autorul. Dar Mateiu Caragiale era un ratat superior, mai valabil decât izbutiții, care cu drama vieții lor și cu câteva geniale aruncături reușesc să creeze un monument izolat, turburător, de neimitat.* G. CĂLINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Ce operă frumoasă această carte. Nu poate fi vorba de un roman. Este cu siguranţă însă o admirabilă poveste. Sunt unele cărţi care nu se sfârşesc acolo unde le moare eroul. Ele păstrează, dincolo de copertă, o nevăzută reţea de fibre care le leagă de vis şi viaţă şi le adâncesc mai târziu în memorie alături de tristeţile şi lucrurile propriului tău trai. Craii de Curtea-Veche *este una din aceste puţine cărţi.*

MIHAIL SEBASTIAN

(Re)lectura unei cărţi precum Craii de Curtea-Veche *(ca şi aceea a marilor poeme sau, dintre moderni, a lui Proust sau Joyce sau Borges, şi a altor câţiva, puţini) e infinită. Ca marea lui Paul Valéry din* Le Cimetière marin, *ea e mereu începută,* toujours recommencée, *niciodată cu adevărat terminată sau terminată doar accidental, din oboseală, lipsă de timp sau uitare, prin care se exprimă nevoia de Altceva.*

MATEI CĂLINESCU

Scrisul întreg din Craii de Curtea-Veche *e un scris de ritmuri cumpănite, de pătimaşă selecţie de raritäţi lexicale, dintr-un argot plastic şi de cruditäţi pitoreşti, un stil discursiv de cronică şi de memorii, pregătit în laboratoarele memorialiştilor cu Saint-Simon în frunte. Un scris care, pornind de la prospeţimea de expresie a cronicarilor noştri din trecut prin Dinicu Golescu şi Ion Ghica, a ras în treacăt oglinzile de apă tare ale scrisului lui Odobescu. Un stil arhaizant şi argotizant, cum nu se poate mai adecvat unei materii oarecum prăfuite, oarecum de penumbre aromate, oarecum defuncte.*

PERPESSICIUS

Stăpân pe o rară orchestraţie stilistică, Mateiu Caragiale trece pe un alt versant arta formală a lui Ion Luca; tatăl pornea din canoanele clasicismului, fiul din cele romantice şi simboliste. Pasiunea pentru cuvânt, pentru ritm, pentru culoare este în esenţă aceeaşi, numai că se realizează cu mijloace diferite. Sensibilitatea lui Ion Luca este mai echilibrată, a lui Mateiu e mai istovită; unul şi-o exprimă cu disciplină clasică, celălalt cu violenţă romantică.

POMPILIU CONSTANTINESCU

... acesta a fost în primul rând Mateiu Caragiale, un poet muzician, a cărui artă cu puteri vrăjite şi răscolitoare alcătuieşte una din cuceririle cele mai preţioase ale literaturii noastre mai noi. Armonia bogată a stilului său răsună ca o orchestră întreagă. Ecoul perioadelor lui ne învăluie ca o atmosferă. Pe linia unui gând lămurit cresc împelşugate arborescenţe de cuvinte, de imagini şi asociaţii de idei, întocmind până la urmă o figură complexă, dar limpede în toate articulaţiile. Mai ales atunci când instrumentul său simfonic se acordă pentru a intona lauda şi evlavia, căci firea sa altfel atât de aplecată spre dispreţ, ştie să se închine şi să venereze, cântecul său dobândeşte greutatea şi elanul stăpânit al imnurilor. Căci sunt în paginile lui Mateiu Caragiale mai multe imnuri, adresate naturii şi trecutului, nobleţii şi frumuseţii. Numai cine ştie să le asculte cu reculegere poate avea măsura darului pe care ni l-a făcut Mateiu Caragiale şi a recunoştinţei cu care îi suntem îndatoraţi.

TUDOR VIANU

Tot ce scrie el [Mateiu Caragiale] *stă sub pecetea tainei. Presimţirea lucrului tulbure, ascuns, nedivulgabil, îl apropie de întâmplările pe care le povesteşte, dar nu pentru a le elucida misterul, ci, dimpotrivă, pentru a-l spori. Tehnica autorului este de a lăsa glosabile în permanenţă lucrurile. Avem doar iluzia că naraţiunea ne-a adus în mână, prin desfăşurarea ei, un fir al misterului. În loc să ne scoată la lumină, dimpotrivă, acesta ne trage mai afund în labirintul interpretărilor fără sfârşit.*

OV. S. CROHMĂLNICEANU

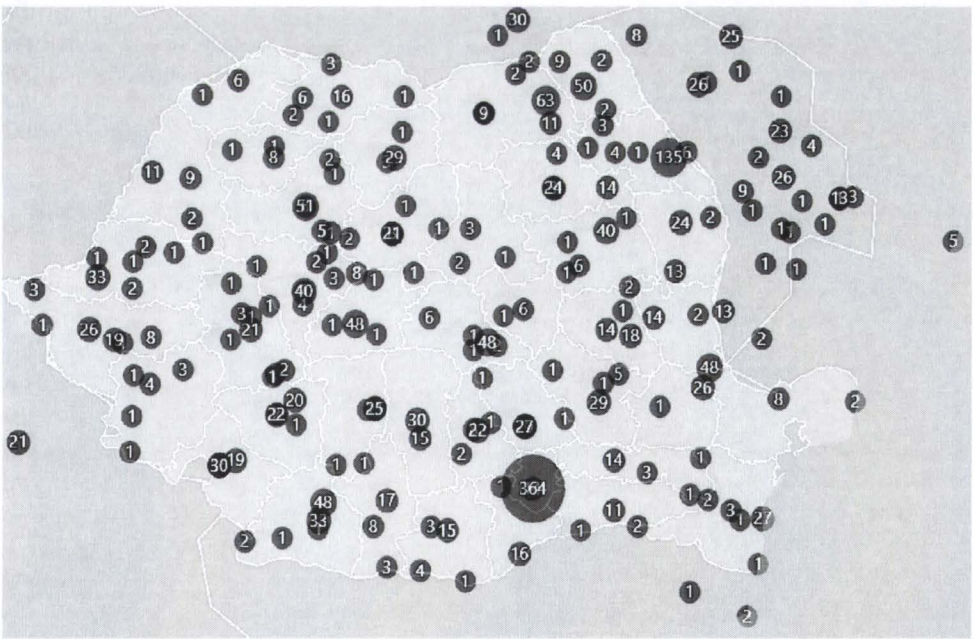
https://biblioteca-digitala.ro

	(Re)lectura unei cărți precum Craii de Curtea-Veche *(ca și aceea a marilor poeme sau, dintre moderni, a lui Proust sau Joyce sau Borges, și a altor câțiva, puțini) e infinită. Ca marea lui Paul Valéry din* Le Cimetière marin, *ea e mereu începută,* toujours recommencée, *niciodată cu adevărat terminată sau terminată doar accidental, din oboseală, lipsă de timp sau uitare, prin care se exprimă nevoia de Altceva.* MATEI CĂLINESCU

În acest caz, analiza semantică – aplicată unor texte și citate critice care pot fi extinse oricât de mult – devine o modalitate deosebit de eficientă de a evidenția caracteristicile esențiale ale operei lui Mateiu I. Caragiale (prin cuvinte-cheie, de pildă), precum și locul prozatorului român în peisajul general al istoriei noastre literare.

*

În cei trei ani de desfășurare, în cadrul proiectului INTELLIT au fost publicate și primele studii care folosesc metode de analiză și interpretare bazate pe tehnologia informației. Iată, de pildă, cum arată harta locurilor de naștere ale scriitorilor români prezenți în *Dicționarul general al literaturii române* (pentru început, pentru volumele I–IV), hartă care deschide posibilitatea unor analize literar-sociologice mai cuprinzătoare[1]:

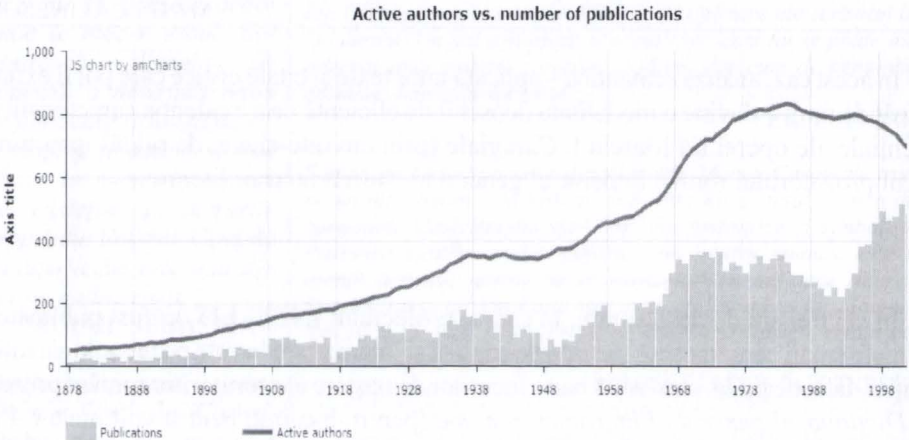


[1] Cf. Laurențiu Neagu et alii, „A Quantitative Analysis of Romanian Writers' Demography based on the *General Dictionary of Romanian Literature*" conferința internațională SLERD, 29–30 iunie 2020, http://slerd2019.uniroma2.it/paper-sessions/

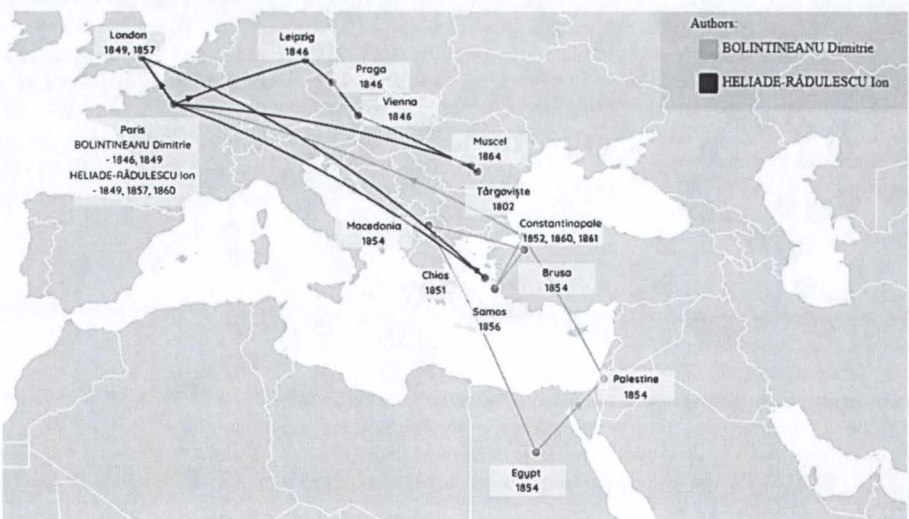
https://biblioteca-digitala.ro

Bucureștiul se situează, evident, pe primul loc, urmat de Iași, Cluj, Brașov, Sibiu și Craiova.

O altă analiză cantitativă evidențiază dinamica activității culturale din spațiul românesc în perioada 1878–2000 prin punerea în paralel a numărului de scriitori activi, respectiv a numărului de publicații literare din fiecare an[2]:



În fine, probabil cea mai spectaculoasă analiză de acest fel transpune grafic călătoriile efectuate de doi dintre cei mai importanți scriitori români (Dimitrie Bolintineanu și Ion Heliade-Rădulescu) în conformitate cu datele furnizate de tabelele cronologice din *Dicționarul general al literaturii române*[3]:



[2] Cf. *ibidem*.

[3] Cf. *ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

Este evident că o astfel de analiză, extinsă la nivelul scriitorilor celor mai reprezentativi ai literaturii române și coroborată cu informații culturale și sociale pertinente, poate oferi un bogat material de reflecție și interpretare pentru toți specialiștii în domeniu.

Bibliografie

Simion, Eugen (coord.), *Dicționarul general al literaturii române*, vol. I–VIII, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2016–2021;
Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Eminescu, 1973.

THE DIGITIZATION OF THE *GENERAL DICTIONARY OF ROMANIAN LITERATURE.* (I) APPROACH METHODS AND RESEARCH DIRECTIONS

Abstract

The paper presents the results of the process of digitization of the *General Dictionary of Romanian Literature* and the new possibilities brought about by the information technology for the humanities research as highlighted by the academic project entitled "Preservation and Capitalization of Romanian Literary Patrimony by Means of Intelligent Digital Solutions for Data Mining and Systematization" (INTELLIT).

Keywords: General Dictionary of Romanian Literature, digitization, hypertext, literary cartography.

Rezumat

Articolul prezintă rezultatele procesului de digitalizare a *Dicționarului general al literaturii române*, precum și noile posibilități oferite de tehnologia informației pentru cercetarea științifică umanistă din Academia Română, așa cum au reieșit acestea din realizarea proiectului „Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe" (INTELLIT).

Cuvinte-cheie: Dicționarul general al literaturii române, digitalizare, hypertext, cartografie literară.

https://biblioteca-digitala.ro

CRONOLOGIA VIEȚII LITERARE ROMÂNEȘTI (*CVLR*). STUDIU DE CAZ; ANUL 1961 (I) (Epoca Gheorghiu-Dej și Epoca Nicolae Ceaușescu în publicistica anilor 1961 și 1971. Scriitori, publicații, evenimente/teme/tematici)

Andrei Milca*

În cadrul proiectului ICI/INTELLIT *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe – CVLR Anii 1965–1989* (însemnând, practic, o *Cronologie a vieții literare* reflectate în presa vremii din întreaga epocă Nicolae Ceaușescu), pe lângă redactarea unor fragmente acoperind anumite reviste din anii pe care i-am avut de parcurs (în cazul meu, pentru ultima etapă a proiectului, perioada 1965–1978), am conspectat, întocmind mai multe liste speciale, autorii relevanți – ca număr de citări -, publicațiile timpului, evenimentele/temele/tematicile *Anului 1971*, efectuând și activitatea de redactor -„cap limpede" în corectura finală pentru tipar a materialului volumului aferent. De asemenea, pentru realizarea unor liste asemănătoare, am urmărit în cele mai mici amănunte *Anii 1960–1962*, revizuindu-i pentru varianta în format electronic a proiectului. Astfel, valorificând aceste liste de autori relevanți (ca număr de intrări/citări în publicistica timpului) și de evenimente/teme/tematici, se poate schița cu destulă rigurozitate o poveste – literară, dar și politică – a *Anului 1961*, marcând începutul destalinizării și în literatură, la finalul epocii Dej, după cum, la fel, prin prisma unor liste similare se poate contura, în oglindă, 10 ani mai târziu, *Anul 1971*, unul de cotitură ca însemnătate, prin *Tezele din iulie*. Pe baza acestor variate liste de autori, publicații, evenimente și tematici ne putem face o idee despre încărcătura ideologică din textele vremii, punând față în față doi ani din două epoci comuniste diferite: 1961, un an de apogeu al regimului Dej, cu un paradoxal semi-dezgheț pe fondul directivelor trasate dinspre URSS (Raportul Hrușciov asupra cultului personalității lui Stalin determinând și o repliere autohtonă, cu un Gheorghiu-Dej semnalând greșelile trecutului 1945–1961 și implicit crimele unor executanți prea zeloși ai aplicării stalinismului în România) *versus* 1971, anul unui *început al sfârșitului* normalității regimului Nicolae Ceaușescu și al aparentei lui deschideri de până atunci, prin *Tezele* amintite prefigurându-se o revenire mascată la o perioadă de îngheț cultural (pe fondul vizitelor lui Ceaușescu în China și Coreea și al descoperirii unui alt tip de cult al personalității).

Simptomatică este și creionarea hărții scriitorilor proeminenți din anul 1961 și cea de un deceniu mai târziu, la fel a publicațiilor principale și a tematicilor reflectate în ele.

---

* Asistent de cercetare la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: andreimilca@yahoo.com.

RITL, p. 198–218, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă la începutul anilor '60 avem doar câteva reviste cultural-literare fundamentale (unde sunt impuse și coordonatele politico-ideologice) și o masă relativ restrânsă de autori care dau tonul, 10 ani după situația este mult mai complexă: numărul scriitorilor frecvent întâlniți în presa vremii se dublează, iar al publicațiilor se triplează.

Voi încerca să configurez, pe scurt, destinul scriitorilor și taberele de putere culturală din 1961, an de schimbare pozitivă pentru epoca Dej, *vs* 1971, an de cotitură esențială în politica de până atunci de relativă deschidere a lui Ceaușescu, notând câteva evenimente și teme specifice din anii discutați, în cadrul cărora scriitori mai mult sau mai puțin importanți și-au adus contribuția. Semnatarii ce apar ca foarte activi și al căror nume se repetă în presa vremii, fie în 1961, fie în 1971, nu sunt întotdeauna și cei de reală valoare, a căror operă să conteze în timp, ci primează uneori angajamentul unor autori de raftul al doilea, al treilea, ca agenți culturali/propagandiști, înrolați în afirmarea și executarea cerințelor de Partid și de Stat, în vreme ce scriitori cu adevărat valoroși sunt alteori reduși la tăcere în perioadele respective, puși la index – sau contribuția lor la aportul ideologic al momentului rămâne nesemnificativă, ei alegând statutul de autori inactivi/neangajați sistemului ori implicați doar parțial, fără roluri majore.

Nu ne vom mira astfel că la nivelul anilor 1961–1962 întâlnim nume care cad într-un fel de anonimat un deceniu mai târziu, ba unii dintre semnatari vor fi tratați chiar cu mefiență de la un moment dat încolo la nivelul anilor '70, după cum scriitori de renume care nu apăreau în etapa '60 vor fi recuperați/reevaluați în 1971, când deja, cu mici excepții, reconsiderările unor Ion Barbu sau Vasile Voiculescu fuseseră deja realizate în mai puțin de o decadă. După *obsedantul deceniu*, cum îl numise Marin Preda (născând, mai târziu, în timpul regimului Ceaușescu, romane ce culpabilizează, voalat sau parabolic, lacunele regimului precedent – *Princepele* lui Eugen Barbu, *F* de D.R. Popescu, *Ostinato* de Paul Goma, *Păsările* lui Al. Ivasiuc sau *Galeria cu viță sălbatică* de Constantin Țoiu, adăugându-se aici piesa lui Titus Popovici, devenită și scenariu de film, *Puterea și adevărul*), urmaseră ani de recuperări masive și deja ce părea încă acoperit de dogmatism în 1960–1961 reapare revizuit și valorificat în 1971, când lucrurile sunt complet diferite ca receptare, după cum vom vedea mai jos. Unii scriitori cu dosarul pătat nici nu apar încă pomeniți la sfârșitul anilor '50 – începutul anilor '60 (reabilitarea lor se va face abia în aceeași perioadă 1965–1971, când Ceaușescu va condamna verbal crimele predecesorului său).

Un exemplu despre scriitorii marginalizați și chiar pedepsiți în perioada anilor '50–'60 îl dă Magda Ursache, în 2007, v. „România literară", nr. 40, rubrica *Ochiul magic*: „Din numărul din august–septembrie al BUCOVINEI LITERARE, *Cronicarul* a reținut articolul Magdei Ursache, intitulat *Câmpul magnetic al puterii*, al cărui motto cuprinde un adagiu al lui Pascal: *Dreptatea fără putere este neputincioasă, puterea fără dreptate este tiranică*. Articolul are drept temă figura jalnică sau, dimpotrivă, de o noblețe tragică pe care scriitori români au făcut-o sub regimul comunist. Reproducem două pasaje despre doi scriitori cu care soarta nu a fost defel blîndă: N. Carandino și Andrei Ciurunga. „N. Carandino, arestat în 1947

https://biblioteca-digitala.ro

pentru crimă de trădare, a fost eliberat în 1956. Iar în 5 martie 1953, la moartea lui Stalin, s-a îmbrățișat cu bucurie cu gardienii și a primit porție dublă de mâncare. Cu toții au avut de ales *zwischen Macht und Ohnmacht*, între Putere și neputere. Altfel zis, neputință. După 23 August 1944, li s-a interzis să publice cu numele deja consacrat lui P.P. Panaitescu, Vladimir Streinu, Radu Vulpe, Dan Botta, Ion Vinea... Robert Eisenbraun Kahuleanu, alias Andrei Ciurunga, care semna cu Robert Cahuleanu, n-a mai avut voie să uzeze de numele lui. Cahul era în teritoriul URSS. Or, un infractor nu se putea folosi de un toponimic din Marea Uniune. Andrei Ciurunga a fost arestat și condamnat la 18 ani muncă silnică; a făcut Canalul între '50 și '54; apoi, între '58 și '64, pentru că a transmis celorlalți deținuți «versuri subversive». După ce l-au grațiat (din fericire!), a fost îngrijitor de local, portar, instalator; om cu minus 18 dioptrii, făcea contabilitate la zece kilometri de București".

Reiterăm, de asemenea, cazurile dramatice din epocă ale proceselor **Rugului Aprins/ Lotul Alexandru Teodorescu și alții (Grupul de la Mănăstirea Antim), 1958** – cu Vasile Voiculescu (închis în 1958, eliberat și reabilitat în 1962, moare în 1963), Paul Sterian (închis între 1958–1963), Dumitru Stăniloae (la Aiud între 1959–1963), Bartolomeu Valeriu Anania (idem, 1958–1964); apoi al **Lotului Scriitorilor germani din Brașov, 1959** și al **Lotului Constantin Noica – Dinu Pillat, 1960,** cu Noica (având domiciliu forțat la Câmpulung între 1949–1958, este arestat în 1958, interogatoriile durând între 1958–59 iar sentința oficială a întregului lot fiind dată în martie 1960, Noica fiind întemnițat între 1960–1964), Pillat (închis între 1960–1964, unul dintre motive fiind manuscrisul cărții sale subversive *Așteptând ziua de apoi*, publicate abia în anul... 2000!), Sergiu Al.-George (1959–1964), Vladimir Streinu (în penitenciar între 1959–1962), Arșavir Acterian (ca mulți dintre intelectualii vremii, tot cu 2 perioade de încarcerare, 1949–1953 și 1959–1964), Al. Paleologu (1960–1964, devenit, în detenție, sub presiunea torturilor, informator al Securității), Nicolae Steinhardt (1960–1964, perioada recluziunii fiind ilustrată în cartea ce a circulat în samizdat pe vremea comunismului, *Jurnalul fericirii,* tipărită abia în 1991), Al. O. (Păstorel) Teodoreanu (condamnat în 1961 la 6 ani de pușcărie, a fost grațiat în 1964, – dar, hărțuit de Securitate, dă note acesteia despre amica sa, Maria Tănase); **Cazurile** lui Mircea Vulcănescu (mort în închisoare, la Aiud, în 1952), Petre Țuțea (închis în 1948, în timpul **procesului lotului Pătrășcanu**, eliberat o vreme între 1953–1956, întemnițat din nou din 1956 până în 1964), Șt. Aug. Doinaș (1 an de detenție, 1957–1958, interdicție de semnătură până în 1963), I. Negoițescu (încarcerat între 1961 și 1964, persecutat permanent de regimul comunist din cauza homosexualității sale), cazurile lui Alice Voinescu (1951–1952 în închisoare, apoi cu domiciliu obligatoriu, moare chiar în 1961 – an pe care îl discutăm aici), Radu Gyr (judecat în procesul **Lotului ziariștilor fasciști din 1945**, alături de Pamfil Șeicaru și Nichifor Crainic, detenție între 1945–1956, este eliberat, închis din nou în 1958, condamnat la moarte în 1959 pentru poemul *Ridică-te, Gheorghe, ridică-te, Ioane*, pedeapsă comutată în 25 de ani de muncă silnică, eliberat totuși în 1964), Petre Pandrea (reținut între 1948–1952 pentru vina de a fi cumnatul proscrisului Lucrețiu Pătrășcanu), din nou

https://biblioteca-digitala.ro

întemnițat între 1958–1964, moare în 1968, fiind reabilitat complet între 1965–1971), I.D. Sîrbu – în penitenciar între 1956–1964 (model al personajului Victor Petrini din romanul lui Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*) – deci foarte mulți dintre intelectualii de prestigiu ai țării, cu ani grei de închisoare, uneori în două etape (înainte de moartea lui Stalin și apoi după Revoluția din Ungaria 1956), din motive ce apar azi aberante, dar în epocă reprezentau grave infracțiuni (pentru că îi citeau și răspândeau printre tineri pe Cioran și Eliade, de exemplu), considerați un pericol public – „uneltire împotriva ordinii de stat" –, sunt epurați și majoritatea eliberați și reintegrați abia în 1964, la amnistia generală de pe finalul epocii Dej – **Decretul 411 din 14 iulie 1964**. Acțiunea de grațiere a deținuților politici făcea parte din planul regimului dejist de a scoate RPR „din statutul de subordonat sovietic", de a relua „relațiile diplomatice și economice cu Vestul" și de a „destinde legăturile cu Occidentul capitalist și/sau socialist democratic – Franța". Unii scriitori, precum Nichifor Crainic (din lotul ziariștilor – 1945), ajung, după închisoare [*n.n.* este eliberat în 1962, după 15 ani de detenție], să creadă că, dacă vor colabora la gazete comuniste – precum „Glasul Patriei" – în care își vor revizui vechile credințe, criticând și exilul românesc, se vor putea reactiva în circuitul literar firesc. Alții ajung, din nefericire, informatori: exemplul cel mai tragic îl constituie Ion Caraion care, după ce este de două ori întemnițat (1950–1955 și 1958–1964, condamnat la un moment dat la moarte pentru trădare, pedeapsă comutată apoi la muncă silnică pe viață și rezolvată tot de amnistia lui Dej din 1964), va colabora cu Securitatea, într-un ciudat *sindrom Stockholm* (v. și articolul Serenelei Ghițeanu, *Oglinda unui delator*, Revista „22", 2007, nr. 892). Un caz special îl constituie Paul Goma: în 1956, ca protest după Revoluția din Ungaria, își depune carnetul de membru UTM; va fi arestat și închis între 1957–1959 la Jilava și Gherla, eliberat dar cu domiciliu forțat în Bărăgan, între 1959–1963; revine în circuitul literar, se înscrie în 1968 în PCR, dar rămâne permanent un element dificil, marginalizat; are mereu probleme cu cenzura la tipărirea romanelor *Ostinato* și *Ușa* (primul apare în 1971 în Germania în varianta integrală necenzurată, figurând în Occident drept *roman interzis în RSR*, al doilea în 1972, tot la o editură germană și în 1974 în Franța); este propus de mai multe ori pentru excludere din US și din P.C.R.; intră în conflict cu autoritățile din țară după succesul tipăririi cărților sale peste granițe; este semnatar al *Chartei 77*, atacând deschis regimul totalitar; va fi iar închis, eliberat, la intervențiile Occidentului; în 1977 este exclus din U.S., i se retrage cetățenia română și este expulzat din R.S.R. (singurul caz de acest gen!); lupta lui ca disident anticeaușist, probabil singurul scriitor român ex-comunist devenit disident veritabil, va continua din exil după 1977. Celelalte *cazuri* ale epocii sunt în exterior – Vintilă Horia, Petru Dumitriu, plus o mare parte din generația 27, autoexilată la timp cât să nu umple închisorile pentru trecutul ei legionar; în interior, în cadrul evenimentelor de pseudorelaxare/ fals dezgheț de după moartea lui Stalin și pe fondul Revoluției din Ungaria apar și exemple izolate în rândul tinerilor scriitori care cad în capcana dejistă a acestei cvasideschideri: Al. Jar, Radu Cosașu, Nicolae Țic, Al. Ivasiuc (ultimul participă la Mișcările studențești din 1956 de solidaritate cu

https://biblioteca-digitala.ro

Revoluția maghiară, fiind arestat și condamnat între 1957–1962). De fapt, în 1956–1957 se înăspresc măsurile regimului Dej de teama unor mișcări similare cu cele din Ungaria, ce ar fi clătinat poziția conducerii de partid si de stat. Adevăratul dezgheț începe abia 5 ani mai târziu, în 1961–1962, după condamnarea crimelor lui Stalin de către Hruşciov, tot atunci Gheorghiu-Dej reacționând la ordin pe filiera URSS și înfierând excesul de zel al unor... acoliți, ce acționaseră violent de-a lungul anilor '50 – dar, până la urmă, din ordinele lui.

I. Anul 1961

Publicațiile puse în discuție în cadrul *CVLR* pentru 1961 sunt în număr de 13: **Contemporanul, Gazeta literară, Glasul patriei, Iașul literar, Luceafărul, Scânteia, Scânteia tineretului, Scrisul bănățean, Secolul XX, Steaua, Studii și cercetări de istorie literară, Tribuna, Viața românească** (comparativ, în 1960 mai apărea consemnată „Flacăra", dar nu și „Glasul patriei", „Secolul XX" – care apare chiar din 1961 – sau „Studii și cercetări", după cum și în 1962 se fac trimiteri la aceleași 13 reviste din 1961). Autorii cei mai frecvenți/ cu cele mai multe intrări în 1961 sunt Nichita Stănescu (peste 40 de citări), Eugen Barbu (38), Mihai Beniuc, Teodor Mazilu, Marin Preda – la egalitate (33), D.R. Popescu (30), Tudor Arghezi (25), Nicolae Velea (24), Matei Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu, M. Novicov (21), Cezar Baltag, Radu Cosașu, Titus Popovici (20) etc. Mai punctează în acest „top" al autorilor frecvent citați G. Călinescu, Mihail Sadoveanu (moare în 1961), Zaharia Stancu, Eugen Simion, Fănuș Neagu, Nicolae Breban, Marin Sorescu, Ștefan Bănulescu, dar și autori de conjunctură, ai momentului: Nicolae Țic, Al. Ivan Ghilia, V. Em. Galan, Remus și Ștefan Luca etc. Sunt marcate în presă – dar discret – dispariția lui Lucian Blaga și Cezar Petrescu (5 citări) și a lui Gala Galaction (4), iar dintre autorii de imediat viitor, dar cu puține intrări la nivel de 1961, îi amintim pe Ana Blandiana, Adrian Păunescu, Augustin Buzura, Nicolae Manolescu – unii aflați la debut. La „și alții" apar (sub 5 referințe pentru anul discutat) Șerban Cioculescu, Geo Dumitrescu, Ion Marin Sadoveanu, Miron Radu Paraschivescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Horia Lovinescu, Al. Philippidde, Al. Piru, Radu Tudoran, Gellu Naum, Perpessicius. Un singur mare scriitor – dispărut chiar în 1961 – nu este menționat nici măcar ca necrolog în *CVLR – Anul 1961*: Ion Barbu, absența lui din referințele presei fiind evident de natură politică (dezghețul dejist îl recunoștea pe matematicianul de renume mondial, dar îl respingea, încă, pe fostul poet decadent și legionar de interes – cu un poem dedicat Führerului Hitler). Barbu încearcă și o apropiere lirică de regimul comunist, unica – prin poemul *Bălcescu trăind* (a se vedea și articolul *Căderea poetului* de Mihai Zamfir din „România literară", nr. 16/ 2007), dar moartea sa din 1961 este trecută sub o incredibilă tăcere publicistică. Evident, 10 ani mai încolo, la celălalt an discutat, 1971, scriitorul Ion Barbu are măcar o posteritate liniștită, fiind recunoscut – chiar și cu întârziere – din

https://biblioteca-digitala.ro

toate punctele de vedere. Nu se putea întâmpla însă acest lucru și în anul morții, timpul reconsiderării sale poetice nu venise, într-o perioadă dominată ca semnături de barzii etern angajați: Mihai Beniuc, Nina Cassian, Maria Banuș, Dan Deșliu, Marcel Breslașu și alții ce vor intra, la rândul lor, într-un con de umbră sau vor fi priviți condescendent în presă un deceniu mai târziu. Față de anul 1960, când cei mai citați autori au fost G. Călinescu și Arghezi, sau de 1962, când cele mai multe intrări aparțin lui Eugen Barbu și aceluiași Beniuc, este evident că anul 1961 pune în prim-plan numele lui Nichita Stănescu, tânărul și cel mai discutat poet al anului (la debut în volum), prozatorii momentului fiind Eugen Barbu și Marin Preda, aproape la egalitate ca număr de citări, alți prozatori mediatizați ai timpului (și viitori dramaturgi) fiind Teodor Mazilu și D.R. Popescu. Cel mai frecvent/prolific critic este, din tânăra gardă, Matei Călinescu, urmat de Ov. S. Crohmălniceanu și de „bătrânul" G. Călinescu. Evident, din această listă nu puteau lipsi clasicii, aflați la final de carieră – Arghezi, Călinescu, sau chiar la sfârșitul vieții – amintiții Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Cezar Petrescu, Lucian Blaga. Generațiile vechi, de dinainte de cele două războaie, erau înlocuite în scenă de șaizeciștii care tocmai se lansau în reviste și unii deja în volume, trecerea la noi modalități de expresie, după depășirea fazei proletcultiste, fiind semnificativă. Fotografia de grup, cu excepțiile de rigoare numite Novicov, Luca sau Nicolae Țic (deși Țic, alături de Radu Cosașu, reprezintă un interesant prim caz de opoziție a scriitorilor împotriva greșelilor regimului Dej, în 1956 la Congresul tinerilor scriitori – teoria *adevărului integral* – v. și *Ceva despre disidență și disidenți* de Gabriel Dimisianu, „România literară" nr. 42/ 2007 – și rămâne notabil, dacă nu prin operă, macar prin acel rol de opozant într-un anumit context chiar în 1956, după Revoluția din Ungaria – când Dej dăduse senzația unui *fals dezgheț* pe model URSS, câțiva scriitori căzând în această capcană, ca Al. Jar sau Al. Ivasiuc în același an), surprinde destul de bine în publicistica lui 1961 prefigurarea noii *generații 60* cu toți eroii ei aflați la început de drum – a cărei relativă blazare va fi discutată apoi 10 ani mai încolo, în presa lui 1971–1972, unde se va prefigura o altă generație, cea șaptezecistă. Relevant în tot acest tablou al anului 1961 este că încă primează teme și tematici ce țin mai mult de perioada ce se sfârșea, a complicaților ani '50 și a proletcultismului (și chiar a epocii Dej însăși, mai ales după condamnarea cultului personalității lui Stalin din *Raportul* lui Hrușciov – 1961, însemnând o a doua supapă de eliberare, după momentul morții lui Stalin – 1953), decât despre cea care avea să vină în anii următori. Întâi a fost nevoie să dispară persoana, Stalin, apoi 8 ani mai târziu să fie înfierat cultul personalității acestuia, cu delimitările de rigoare; la fel, pe model similar cu Hrușciov, Ceaușescu va condamna greșelile regimului stalinist-dejist, în celebra plenară din 1968.

Dar să urmărim trasarea câtorva dintre evenimentele și temele anului 1961, comparativ cu 1960 sau 1962 și, evident, în contrabalans cu 1971, când deja numărul tematicilor și mai ales al evenimentelor tinde să devină, prin densitate, unul greu de urmărit și oricum complet diferit ca program de cel afișat în deceniul anterior.

https://biblioteca-digitala.ro

***Evenimente generale (politice, sociale) urmărite în presa literară a anului* 1961**

a) Aniversări/ comemorări/ alte date specifice (1 Mai, 23 August, 30 Decembrie)

Lenin – 91: Grupaj *91 de ani de la naşterea lui Lenin* (Horia Bratu şi H. Culea – *Leninismul şi ofensiva comuniştilor împotriva spiritului mic-burghez*, Al. Oprea – *Importanţa articolelor lui Lenin despre Tolstoi şi unele probleme actuale ale istoriei noastre literare*), „Viaţa românească", nr. 4, aprilie; **Gheorghe Gheorghiu-Dej – 60:** * – *Tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej a împlinit 60 de ani* şi *Scrisoarea de felicitare adresată tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej de către Uniunea Scriitorilor şi Organizaţia de partid a scriitorilor*, „Viaţa românească", nr. 11, noiembrie; **Grevele din 1933:** Tudor Arghezi – *De la nemaiuitata zi de 16 februarie...*, „Scânteia", 16 februarie; Eugen Barbu – *Grivița veşnic vie*, „Scânteia", 19 februarie; Eugen Simion – *Semnificaţia unei lupte ideologice (Momentul 1932–1933 în literatura noastră)*, „Viaţa românească", nr. 5; **1 iunie – Ziua copilului:** Lucia Demetrius – *Din dragoste pentru viaţă*, „Scânteia", 1 iunie; **23 August:** Tudor Arghezi – *23 August*, „Scânteia", 22 august; G. Călinescu – *23 August* şi Eugen Barbu – *Lumina Revoluţiei*, „Contemporanul", nr. 34; Geo Bogza – *În noua lumină a istoriei*, „Scânteia", 23 august;

b) Congrese, Conferinţe ale P.M.R.; Congrese/ conferinţe ale P.C.U.S.; Evenimente internaţionale (URSS): 40 de ani de la înfiinţarea P.M.R.

Dumitru Ghişe – *Triumful marxism-leninismului*, Mircea Tomuş – *Aspecte ale dezvoltării literaturii noastre noi*, Z. Ornea – *Aspecte literar-estetice în publicistica militantă din perioada 1932–1938*, toate în „Steaua", nr. 4; Tudor Arghezi – *Partidul*, „Scânteia", 8 mai; G. Dimisianu – *Reportajul şi noua conştiinţă socială. Problemele literaturii în lumina Congresului al III-lea al P.M.R.*, „Gazeta literară", nr. 20, 11 mai; **Grupaj**: *40 de ani de la înfiinţarea Partidului – O zi din viaţa patriei*: Tita Chiper, Ştefan Luca, Florenţa Albu, Vasile Nicorovici, Traian Coşovei şi Ilie Purcaru, „Viaţa românească", nr. 5, mai; **Alegerile din 5 martie 1961:** G. Călinescu – *Pentru alegerea celor mai buni*, „Contemporanul", nr. 2, 13 ianuarie; G. Călinescu – *Noii candidaţi*, „Scânteia", 21 ianuarie; Demostene Botez – *Sfatul popular*, „Scânteia", 28 ianuarie; Zaharia Stancu – *Perspective uriaşe, perspective măreţe*, „Gazeta literară", nr. 7, 9 februarie; Sub genericul *Trăiască victoria în alegeri a FDP!*, un **grupaj**: Mihai Beniuc (*În întâmpinarea alegerilor*), Nina Cassian (*Portret de comunist*), Victor Eftimiu (*Alegeri de odinioară*), Eusebiu Camilar (*Bădiţa Mitru*), Francisc Munteanu (*Candidaţii*), toate în „Viaţa românească", nr. 2; Marcel Breslaşu – *Glorioasa aniversare a partidului*, „Gazeta literară", nr. 10, 2 martie; Zaharia Stancu – *De la o lume la alta*, „Scânteia", 3 martie; G. Călinescu – *5 martie*, „Contemporanul", 3 martie; Mihai Beniuc – *La tot pasul, noi înfăptuiri*, „Scânteia", 5 martie; **Articole dedicate URSS – Raportul prezentat de N. Hruşciov la al XXII-lea Congres al PCUS şi Programul PCUS**: Mihai Beniuc -*Viitorul luminos al întregii omeniri*, „Scânteia", 3 august; Mihai Beniuc – *Pacea ne implică pe toţi*, „Scânteia", 1

https://biblioteca-digitala.ro

septembrie; Mihai Novicov – *Programul PCUS și unele probleme ale creației literare contemporane*, „Viața românească", nr. 9; Lucia Demetrius – *Cum va fi mâine*, „Scânteia", 13 octombrie; Număr special: *Salut fierbinte celui de-al XXII-lea Congres al PCUS* – Zaharia Stancu (*Un eveniment de însemnătate istorică*), Al. Philippide (*Cea mai înaltă conștiință*) și Eusebiu Camilar (*Ziua de mâine*), „Gazeta literară", nr. 43; Zaharia Stancu – *Comunismul și pacea*, „Scânteia", 27 octombrie; Iorgu Iordan – *Spre culmile culturii comuniste*, „Scânteia", 4 noiembrie; Tudor Arghezi – *Perspectiva*, „Scânteia", 6 noiembrie; Mihail Ralea – *Etica și cultura comunismului*, inspirat de Programul PCUS și de cel de al XXII-lea congres al comuniștilor sovietici, „Viața românească" , nr. 12; **Ședința plenară lărgită a Comitetului Central al PMR – Măsuri pentru eliminarea cultului personalității lui Stalin: 30 noiembrie – 5 decembrie 1961:** * – *Comunicat*, „Gazeta literară", nr. 50, 7 decembrie; **44 de ani de la Revoluția din Octombrie 1917 din URSS:** Titus Popovici – *Omul! Ce mândru sună acest cuvânt!*, „Scânteia" , 5 noiembrie; **Iuri Gagarin în Cosmos:** Geo Bogza – *Iuri Gagarin*, „Scânteia", 14 aprilie; Radu Cosașu – *Dac-aș pleca în Cosmos pe 1 mai*, „Gazeta literară", nr. 18, 27 aprilie; Geo Bogza – *Cele 32 de secunde care au zguduit lumea*, „Scânteia", 27 aprilie; **Anti-Imperialism**: Titus Popovici – *No pasaran!*, „Scânteia", 20 aprilie, despre atacul din 17 aprilie al „mercenarilor imperialismului" asupra Cubei;

c) Articole festiviste de tipul tabletă-reportaj

Radu Cosașu – *Despre mișcarea ideilor și sentimentelor la uzina de tractoare*, „Viața Românească", nr 1; G. Călinescu (*Laptele, vinul și mierea*) și Geo Dumitrescu (*Nuntă la marginea mării*), „Contemporanul", nr. 8, 24 februarie; Ștefan Bănulescu – *Fier*, respectiv *Fantezia și reportajul*, „Tribuna", nr 10 și nr. 15 (13 aprilie); Cezar Petrescu – *În satul lui Ion Săracu*, „Scânteia", 11 martie; Marin Sorescu – *Practica elevilor în cosmos (reportaj fantezist din anul 2300)*, „Luceafărul", nr. 6; Geo Dumitrescu – *Însemnări provizorii despre vetrele roșii ale Turzii*, „Viața românească", nr. 3; Traian Coșovei – *Se aprind luminile*, „Scânteia", 1 aprilie; Titus Popovici – *Marile lucruri firești*, „Scânteia", 5 mai; Mihai Beniuc – *Între prima recoltă și ultima șarjă*, „Scânteia", 7 mai; Petru Vintilă – *Oameni cu faimă*, „Scânteia", 16 iunie; Corneliu Leu – cum *Și-a schimbat fața* satul românesc, „Scânteia", 17 iunie; Nicuță Tănase – *Ce mi-a spus o semănătoare*, „Scânteia", 27 iunie; Nicolae Velea – *Vă prezentăm uzinele „Vasile Roaită". Răspundere*, „Gazeta literară", nr. 38, 14 septembrie; Victor Eftimiu – *Ca-n vis*, „Scânteia", 30 septembrie; Eusebiu Camilar – *Pâinea cea de aur*, „Scânteia", 28 octombrie;

Evenimente culturale/ literare

a) Centenare/ semicentenare/ zile de naștere/ decese/ comemorări etc.:

ANIVERSARE TUDOR ARGHEZI – 81: Matei Călinescu – *Tudor Arghezi, „Cu bastonul prin București"*; Al. Săndulescu – *Erotica argheziană*, „Gazeta

https://biblioteca-digitala.ro

literară", nr. 21, 18 mai; Ion Vinea – *„A nu da cărți cu împrumut!" (Amintiri despre Tudor Arghezi)*, „Steaua", nr. 6.

ALTE ANIVERSĂRI/ COMEMORĂRI: **Comemorare Garabet Ibrăileanu – 25 de ani de la moarte**: G. Dimisianu – *Critică literară legată de viață*, „Scânteia", 12 martie; Dumitru Micu – *Actualitatea lui Ibrăileanu* și I. Crețu – *Pseudonimele lui Ibrăileanu*, „Viața românească", nr. 3; **George Topîrceanu – 75 de ani de la naștere**: Dumitru Micu – *75 de ani de la nașterea lui G. Topîrceanu*, „Scânteia", 20 martie; **Cezar Bolliac – 80 de ani de la moarte:** D. Micu – *Cezar Bolliac, Un pionier al culturii române progresiste*, „Scânteia", 26 martie, **Vasile Pârvan**: Tudor Arghezi – *Vasile Pârvan*, „Tribuna", nr. 29; **Vasile Alecsandri – 140**: M. Pop – *140 de ani de la nașterea lui Vasile Alecsandri*, „Scânteia" , 22 iulie; **G. Bacovia – 80 de ani de la naștere:** Eugen Simion – *Bacovia*, „Contemporanul", nr. 36, 8 septembrie; Agatha Grigorescu-Bacovia – *Bacovia, student la Iași*, „Iașul literar", nr. 12 [cu precizarea „Fragment din volumul *Bacovia*, în curs de apariție la Editura pentru Literatură"]; **Comemorare Nicolae Labiș – 5 ani:** Tudor Vianu – *Nicolae Labiș*, Cezar Baltag – *Omagiu*, „Gazeta literară", numărul 52, 21 decembrie;

DECESE/ NECROLOG:

Gala Galaction (decedat la 8 martie 1961): * – necrolog, semnat de Prezidiul Academiei și Uniunea Scriitorilor din R.P. Română, „Scânteia", 8 martie; Mihai Gafița – *Gala Galaction*, „Scânteia", nr. 5104, 15 martie; Teodor Vîrgolici – *Gala Galaction*, „Luceafărul", nr. 7, 1 aprilie; Tudor Arghezi – *La drum, copii – și drum bun!*, „Scânteia", 16 iulie;

Cezar Petrescu (decedat la 9 martie 1961): D. Micu – *Cezar Petrescu*, „Scânteia", nr. 5106, 17 martie;

LUCIAN BLAGA (decedat pe 6 mai 1961): Anunț-necrolog, „Gazeta literară", 11 mai; * – *Lucian Blaga*, „Contemporanul", nr. 19, 12 mai; G. Călinescu – *Notații de **jurnal***, „Contemporanul", nr. 20, 19 mai;

MOARTEA LUI MIHAIL SADOVEANU – 19 octombrie 1961

G. Călinescu – *Mihail Sadoveanu*, „Contemporanul", 27 octombrie; Tudor Arghezi – *Kri Kri*, „Contemporanul", nr. 46, 17 noiembrie; Numărul special dedicat, 44 (26 octombrie) al „Gazetei literare": **grupaj** despre Sadoveanu: Paul Georgescu – *Însemnări despre caracterul popular;* Perpessicius – *La drum cu Mihail Sadoveanu*; *Cântecul mioarei* – „fragment dintr-un roman inedit de Mihail Sadoveanu"; Savin Bratu – *Sadoveanu inedit* (cu precizarea „Din lucrarea *Mihail Sadoveanu – o biografie a operei*"); Zaharia Stancu – *Titan al literelor,* Mihai Gafița –

https://biblioteca-digitala.ro

Despre „taina sadoveniană", același număr 44 al „Gazetei literare"; „Luceafărul" – Numărul comemorativ Sadoveanu (**grupaj**): Dan Deșliu – *Școala geniului, I* (continuare în numărul 22, 15 noiembrie), Ion Lăncrănjan – *A trăit drept și cinstit,* Valeriu Râpeanu – *Scriitorul patriot,* Gheorghe Tomozei – *Sadoveanu,* (poem datat „octomvrie – 61"), numărul 21 (1 noiembrie) din „Luceafărul" etc.; Athanase Joja – *Mihail Sadoveanu*, „Scânteia", 21 octombrie; * – *Funeraliile lui Mihail Sadoveanu,* „Scânteia", 22 octombrie; *In memoriam Mihail Sadoveanu* (**grupaj**): Mihail Ralea (*Mihail Sadoveanu*), Vasile Sadoveanu (*Judecata asupriților*), Demostene Botez (*Mărturisiri*), D.I. Suchianu (*Sadoveanu*), M. Sevastos (*Din copilăria și adolescența lui M. Sadoveanu*), Mihai Novicov (*Măreția și fericirea împlinirii*) și Savin Bratu (*Publicistica antifascistă a lui M. Sadoveanu*) – toate în „Viața românească", nr. 11; Șerban Cioculescu – *Mihail Sadoveanu, creator de limbă*, „Viața românească", nr. 12;

b) Debuturi (de autor, editoriale)

Nichita Stănescu, debut în volum – 1 ianuarie 1961

Paul Georgescu – *Nichita Stănescu, „Sensul iubirii". Tematica poeziei lui Nichita Stănescu,* respectiv, *Nichita Stănescu, „Sensul iubirii". Zburătorul,* numerele 1 și 3 (12 ianuarie) ale „Gazetei literare"; Al. Căprariu – *Un debut*, „Tribuna", nr. 3; Paul Maxim – *Zburătorul*, idem; Eugen Simion – *Nichita Stănescu, „Sensul iubirii"*, „Contemporanul", nr. 3, 20 ianuarie; Ov. S. Crohmălniceanu – *Poeți tineri în colecția „Luceafărul"*, „Viața Românească", nr. 1; Ion Oarcăşu – *Creație și manieră*, „Tribuna", nr. 5; Leonard Gavriliu – *Nichita Stănescu: „Sensul iubirii,* „Scrisul bănățean", nr. 2; Al. I. Ștefănescu – *Lupta cu expresia*, „Luceafărul", nr. 5; Ion Oarcăşu – *Poezia tinerilor. Farmecul originalității*, „Tribuna", numerele 45 și 46, din 16 noiembrie;

Alte debuturi în volum – Nicolae Velea, Ștefan Bănulescu: Modest Morariu – *Două cărți de proză în colecția „Luceafărul"*, se analizează volumele de debut ale lui Nicolae Velea (*Poarta*) și Ștefan Bănulescu (*Drum în câmpie);* „Steaua", nr. 2; Matei Călinescu – *Drum în câmpie,* „Viața Românească", nr. 2; **Cezar Baltag, Leonida Neamțu**: Eugen Simion – *Sensibilitatea poetică. Pe marginea a două debuturi (*despre volumele *Comuna de aur* și *Cântecul constelației* ale lui Cezar Baltag, respectiv Leonida Neamțu), „Iașul literar", nr. 8;

c) Congrese/ Plenare Uniunea Scriitorilor, Conferințe ale U.S.; Întâlniri ale scriitorilor cu Gh. Gheorghiu-Dej; Evenimente la Academia Română

Raportul la cea de a treia Consfătuire pe țară a tinerilor scriitori (26–27 decembrie 1960), reprodus integral , „Viața Românească", nr. 1; *Sesiunea Adunării Generale a Academiei R.P. Române*, „Scânteia", 1 martie; G. Călinescu – *Istoria literaturii,* I, „Contemporanul", nr. 12, 24 martie; *Probleme ale folclorului, „Istoria literaturii"* (II), „Contemporanul", nr. 14 (7 aprilie); Zoe Dumitrescu-Buşulenga – *Trăsăturile specifice ale romantismului românesc,* „Contemporanul", nr. 22, 2 iunie;

https://biblioteca-digitala.ro

d) Premii în RPR; Premii/ evenimente literare internaţionale

Decernarea Premiului Internaţional Lenin „Pentru întărirea păcii între popoare" lui M. Sadoveanu – 13 mai 1961: o serie de note/ câteva telegrame de felicitare şi *Declaraţiile academicienilor Mihai Beniuc şi Geo Bogza*, „Scânteia", 13 mai; *Solemnitatea decernării Premiului internaţional Lenin „Pentru întărirea păcii între popoare" maestrului Mihail Sadoveanu*, „Scânteia tineretului", 13 mai;

e) Altele

Inaugurări: Andrei Băleanu – *Cu arma râsului,* „Scânteia", 19 ianuarie, inaugurarea Teatrului de Comedie (implicit şi o cronică la *Celebrul 702* de Al. Mirodan);

Apariţii reviste importante: Apare primul număr al revistei „Secolul XX": * – *O nouă revistă*, ianuarie 1961;

Traduceri-eveniment: Maxim Gorki – *Scrisori inedite*, „Secolul 20", nr. 10, octombrie – corespondenţa lui Maxim Gorki cu soţia sa, Ekaterina Pavlovna Peşkova, în româneşte de Marin Preda.

Moartea lui Hemingway: Mihnea Gheorghiu – *Bătrânul doarme*, „Contemporanul", nr. 27;

TEME/ TEMATICI ÎN PRESA LITERARĂ A ANULUI 1961

a) Dezbateri, anchete, mese rotunde, consfătuiri; cronici-dezbatere

Poezie şi actualitate: ***O nouă manifestare a prieteniei româno-sovietice. Consfătuire despre poezie: Poezie şi actualitate***, „Gazeta literară", nr. 28 (6 iulie) şi 29 (13 iulie, se referă şi la **Cazul Vintilă Horia)**; Ancheta *Partidul şi creaţia mea*, „Scrisul bănăţean", nr. 5 (răspund: Ion Bănuţă, Radu Boureanu, Nina Cassian, Vladimir Ciocov, Silvian Iosifescu, Gheorghe Leahu, Frany Liebhard, Francisc Munteanu, Radu Theodoru); 7 *scriitori despre eroii lor*, „Contemporanul", nr. 48, 1 decembrie, un grupaj cu Aurel Baranga, Eugen Barbu, Mihai Beniuc, Marcel Breslaşu, Horia Lovinescu, Nagy Istvan, Titus Popovici;

Problemele (dezvoltării) prozei contemporane: Gabriel Dimisianu – *Tinerii prozatori şi dezvoltarea nuvelisticii*, „Gazeta literară", nr. 4, 19 ianuarie; Nicolae Ciobanu – *Probleme ale prozei scurte actuale. Profilul ţăranului colectivist*, „Tribuna", numărul 25, 22 iunie; Mihai Drăgan – *Mişcare epică şi analiză psihologică („Probleme ale prozei tinerilor")*, „Tribuna", nr. 26; Lucian Raicu – *Trăsături ale prozei noastre*, „Gazeta literară", nr. 31, 27 iulie; Radu Cosaşu – *Pasiunea pentru valorile omului nou*, „Luceafărul", nr. 19; Dezbaterea *Probleme actuale ale prozei*: Eugen Barbu, Radu Cosaşu, Ov. S. Crohmălniceanu, Mihai Gafiţa, Silvian Iosifescu, Remus Luca, Ştefan Luca, Teodor Mazilu, Nicolae Tertulian, Ion Vitner şi Haralamb Zincă, „Viaţa românească", nr. 10, octombrie 1961 – **v. integral texte *CVLR* -Anexa 1961**; **Grupajul** *Proza şi actualitatea*: Silvian Iosifescu – *De la perspectiva turistică, la caractere;* Mihai Gafiţa – *Forţa exemplelor pozitive ale*

https://biblioteca-digitala.ro

vieții; Szemler Ferenc – *Exigența prozatorului contemporan,* „Gazeta literară", nr. 46, 9 noiembrie;

Poezia tânără/ Noua generație lirică: Matei Călinescu – *Despre poezia de dragoste* (partea a II-a, în nr. 8, 16 februarie); Ion Oarcăşu – *Luminile şi umbrele simbolului,* „Tribuna", nr. 14; Ion Oarcăşu – *Observaţia realistă în poezie,* „Tribuna", nr. 21; Matei Călinescu – *Probleme ale poeziei,* „Gazeta literară", nr. 25; D. Cesereanu – *Necesitatea concretizării în poezie,* „Tribuna", nr. 24; Nina Cassian – *Pentru timpanul exigent al urmaşilor,* „Contemporanul", nr. 25, 23 iunie; Miron Radu Paraschivescu optsprezece poezii, însoţite de o scurtă pledoarie – *Canoane şi libertăţi poetice* – în favoarea versului liber, „Viaţa românească", nr 6; Mihai Beniuc – *Actualitatea poeziei,* prilejuit de „întâlnirea care a avut loc în zilele de 28, 29 şi 30 iunie ale acestui an între poeţii sovietici şi poeţii români, cu participarea criticii literare", „Scânteia", iunie; Geo Şerban – *Prezenţe actuale în poem* (prima parte), „Viaţa românească", nr. 7; Victor Felea – *Confruntare cu exigenţele epocii – câteva probleme ale poeziei,* „Steaua", nr. 8; Dezbaterea despre poezie continuă în „Gazeta literară", 21 septembrie; Astfel, în nr. 39, sub genericul „Probleme ale poeziei actuale", sunt publicate intervenţiile lui D. Cesereanu – *Profilul etic în lirică,* Al. Săndulescu – *Oglindirea construcţiei socialismului* şi Matei Călinescu – *Valenţele reportajului liric;* Dan Deşliu – *Poezie, critică – plus cititorii,* „Luceafărul", nr. 19, 1 octombrie 1961; Radu Popescu – *Discuţia româno-sovietică în jurul problemelor poeziei,* „Viaţa Românească", nr 8; Dezbaterea despre poezie (sub genericul „*Probleme ale poeziei actuale*") „Gazeta literară" continuă cu intervenţiile Verei Călin – *Poezia de idei* (continuarea în nr. 43, 19 octombrie) şi Eugen Simion, *Meditaţia lirică,* „Gazeta literară", nr. 42, 12 octombrie,; Adriana Iliescu – *Spiritul militant al poeziei* şi Eugen Simion – *Lirica şi valorile morale ale epocii,* „Gazeta literară", numărul 44, 26 octombrie; dezbaterea *Probleme ale poeziei actuale:* Mihail Petroveanu (*Din lirica tinerilor*), Adriana Iliescu (*Eul în poezia politică*) şi Vasile Nicolescu (*Mitul şi poezia*), „Gazeta literară", nr. 45, 2 noiembrie.; Matei Călinescu şi Paul Georgescu – *Probleme ale poeziei actuale* (subtitlurile intervenţiei: *Actualitate şi partinitate, Atitudinea faţă de real, Tradiţie şi inovaţie*), „Gazeta literară", numărul 46, 9 noiembrie; Ion Oarcăşu – *Poezia tinerilor. Farmecul originalităţii,* „Tribuna", numerele 45 şi 46, din 9 şi 16 noiembrie; Dezbatere despre poezie: Florenţa Albu, Teodor Balş, Cezar Baltag, Ion Brad, Nina Cassian, Ilie Constantin, Dan Deşliu, Mihu Dragomir, Geo Dumitrescu, Ion Horea, Toma George Maiorescu, Rusalin Mureşanu, Mihai Negulescu, Nichita Stănescu, Nicolae Tăutu, Gheorghe Tomozei, „Luceafărul", 21 noiembrie; Discuţiile vor fi publicate în numărul 23 (1 decembrie) ale aceleeaşi reviste, într-un **grupaj** intitulat *Despre reflectarea actualităţii în poezie, „Consfătuirea Luceafărului"*; În cadrul dezbaterii *Probleme ale poeziei actuale,* Nina Cassian şi Cezar Baltag: *Rânduri despre etică şi poezie,* respectiv *Lirica şi sentimentul timpului,* „Gazeta literară", nr. 49, 30 noiembrie; În cadrul dezbaterii *Probleme ale poeziei actuale,* apar intervenţiile lui Demostene Botez – *Gânduri despre poezie* (I) (partea a II-a în numărul 51, 14 decembrie), Savin Bratu – *Tânăra*

https://biblioteca-digitala.ro

generație de poeți și Mihail Petroveanu – *Pamfletul liric* (continuarea în numărul 51), „Gazeta literară", nr. 50, 7 decembrie;

Problemele genului scurt/ direcțiile prozei contemporane: *„Anchetă despre schiță"*; Răspund V. Em. Galan, Silvian Iosifescu, Radu Cosașu, Remus Luca, Fănuș Neagu, Petre Sălcudeanu, Pop Simion, Nicolae Velea, „Gazeta literară", nr. 22, 25 mai; „Ancheta literară" – *Literatura noastră nouă și figura comunistului*; răspund: Vera Călin, Dumitru Micu, Mihai Gafița și Silvian Iosifescu, „Viața românească", nr 5; G. Dimisianu – *Schița și noile aspecte ale vieții țărănești*, „Viața românească", nr. 7; Mihai Novicov – *Pe marginea unei discuții – Însemnări despre proză*, „Gazeta literară", nr. 50, 7 noiembrie; Mihai Novicov – *Realizări și perspective în creația de schițe și nuvele*, „Luceafărul", nr. 22, 15 noiembrie; *Proza și actualitatea*: Eusebiu Camilar, Domokos Géza, Al. I. Ghilia, Dumitru Ignea, Fănuș Neagu, Șerban Nedelcu, Pop Simion, Ion Marin Sadoveanu, Mircea Șerbănescu, Nicolae Velea, numerele 47, 48 (23 noiembrie) și 49 (30 noiembrie) ale „Gazetei literare"; S. Damian – *Orientarea tematică și eroul pozitiv*, (direcții de dezvoltare ale prozei contemporane), idem; *Discuția despre proză*, „Gazeta literară", numărul 48, 23 noiembrie, răspund: Eugen Barbu, Ury Benador, Vladimir Colin, Radu Cosașu, Remus Luca, Vasile Nicorovici, Titus Popovici, Szemlér Ferenc, Ieronim Șerbu, Al. I. Ștefănescu, Nicolae Țic, Petru Vintilă; Mihail Petroveanu (*Simbolul în schiță*), Mihai Gafița (*Tabloul satului contemporan*), S. Damian (*Probleme ale prozei tinerilor*), dezbaterea * despre proză, numărul 49 al „Gazetei literare", 30 noiembrie; N. Ciobanu – *Despre proza scurtă*, începând cu numărul 50 al „Tribunei", 4 decembrie și continuând până la numărul 2 (11 ianuarie 1962);

Dezvoltarea romanului: Ion Lungu – *Exigența artistică și actualitatea în dezvoltarea romanului*, „Tribuna", numerele 47 și 48 (din 30 noiembrie); M. Novicov – *Succesele romanului*, „Gazeta literară", nr. 35 si 36, 24 și 31 august;

Discuții despre curente literare: Zoe Dumitrescu-Bușulenga – *Simbolismul. Note pentru o discuție (I), (II)*, „Luceafărul", nr. 15 și 16 (8 și 15 august);

Un gen popular – Reportajul: Dezbatere despre reportaj: *Probleme ale reportajului. Masă rotundă a reporterilor, organizată de „Gazeta literară"*. Participă: Mihail Petroveanu, V. Nicorovici, Victor Vântu, Tita Chiper, Ion Băieșu, Ștefan Luca, Al. I. Ghilia, Paul Anghel, Constantin Țoiu, Mioara Cremene, S. Damian, „Gazeta literară", nr. 32, 3 august; se reține considerațiile lui Radu Cosașu – *Reportaj „monografic"*; G. Dimisianu – *Reportajul și actualitatea*, respectiv *Despre condiția reportajului literar*, „Gazeta literară", nr. 36 și 37 (31 august și 7 septembrie);

Actualitatea criticii: În cadrul unei anchete („*Cum ne-a ajutat critica literară*") întâlnim și răspunsul lui Nicolae Velea, „Luceafărul", nr 22, 15 noiembrie; Paul Georgescu, S. Damian și Matei Călinescu – *Cronica literară și actualitatea*, „Gazeta literară", numărul 50, 7 decembrie; „Gazeta literară", inițiază și o anchetă despre critică – *Criticii despre critică*: răspund Gh. Achiței, Al. Căprariu, Al. Dima, Eugen Luca, Mihai Novicov și Eugenia Tudor, „Gazeta literară", nr. 52, 21

https://biblioteca-digitala.ro

decembrie, continuă și în nr. 53, 28 decembrie; *Criticii despre critică*; răspund: Andrei Băleanu, Savin Bratu, Liviu Călin, Ion Oarcăşu, Al. Oprea, Tudor Vianu, „Gazeta literară", nr. 53, 28 decembrie;

Generație și creație/ tinerii scriitori: D. Micu – *Trei tineri prozatori,* „Scânteia", 15 ianuarie; Gabriel Dimisianu – *Tinerii prozatori și dezvoltarea nuvelisticii,* „Gazeta literară", nr. 4, 19 ianuarie; Al. Oprea, *Stiluri în proza tinerilor și exegențele realismului socialist*, „Viața românească", septembrie; * – *13 scriitori tineri,* „Contemporanul", numărul 47, 24 noiembrie, fișe biobibliografice (Florența Albu, Paul Anghel, Cezar Baltag, Ștefan Bănulescu, Ilie Constantin, Fănuș Neagu, Leonida Neamțu, D.R. Popescu, Ilie Purcaru, Vasile Rebreanu, Nichita Stănescu, Gheorghe Tomozei, Nicolae Velea); Savin Bratu – *Tânăra generație de poeți*, „Gazeta literară", nr. 50;

b) Polemici; pamflet

Polemici: Eugenia Tudor – *Răspunderea actului critic*, despre *Scrinul negru,* „Viața românească', nr. 1, ianuarie; Mihai Gafița – *Cum polemizăm?*, „Gazeta literară", nr. 6; Leonard Gavriliu – *Valabilitatea polemicii*, „Tribuna", nr. 7, 16 februarie, A.E. Baconsky – *Declinul metaforei*, „Gazeta literară", nr. 24, 8 iunie (și continuând în nr. 25 din 15 iunie); * – *Probleme și pseudo-probleme. Marginalii la un articol despre „declinul metaforei"*, „Tribuna", nr. 26;

Pamflet: G. Călinescu – *Artistul paiață,* „Contemporanul", nr. 3, 20 ianuarie; Aurel Baranga – *Confidențiale*, „Scânteia", 11 februarie; Cezar Petrescu – *Alegeri, alegători și aleși*, „Scânteia", 26 februarie; M. Badea – *D. Fărcășanu – vătaf de spioni și mercenari ... Români ... „liberi" despre „expediția" cubană și alte misiuni „eroice"!* „Glasul patriei", nr. 16, 1 iunie;

c) Interviuri: *De vorbă cu Marin Preda. Proza de analiză*, un interviu realizat de Adriana Iliescu, „Gazeta literară", nr. 5, 26 ianuarie; Adriana Iliescu în dialog cu Eugen Barbu: *Epica și preponderența faptelor. De vorbă cu Eugen Barbu,* „Gazeta literară", nr. 6; Adriana Iliescu – *În căutarea autenticității. De vorbă cu Ov. S. Crohmălniceanu,* „Gazeta literară", nr. 7, 9 februarie; Adriana Iliescu – *Cu Titus Popovici despre mijloace adecvate temelor majore ale epocii noastre*, „Gazeta literară", nr. 8, 16 februarie; Miron Dragu – *Cu Lucia Demetrius despre: analiză și creație, relația dintre dramă și proză, stiluri diferite în teatrul contemporan, tineri dramaturgi,* „Gazeta literară", nr. 9, 23 februarie; „Gazeta literară", 16 martie, apare interviul (semnat S.D.) *De vorbă cu Teodor Mazilu despre: „puncte de vedere" în opera literară, eroii pozitivi, piatra de încercare a maturității artistice, cunoașterea vieții și stilul laconic*; Începând cu nr. 24, 8 iunie, „Gazeta literară", nr. 24, 8 iunie, inițiază o dezbatere amplă despre poezie, la care sunt invitați să participe o serie de critici și scritori; M.[iron] D.[ragu] și Adriana Iliescu realizează, în nr. 24 al revistei, două interviuri (*Discuție despre poezie. De vorbă cu Mihai Beniuc*, respectiv *De vorbă cu Marcel Breslașu*); V. Mândra – *De vorbă cu Tudor Arghezi,* „Gazeta literară", nr. 21, 18 mai; *Discuție despre poezie. De vorbă cu Szemler Ferenc* și *De vorbă cu Mihail Novicov* (interviuri realizate de M. Cr. și M.C.), „Gazeta literară", nr. 25, 15 iunie; *Discuții despre poezie. De vorbă*

https://biblioteca-digitala.ro

cu Demostene Botez, De vorbă cu Radu Boureanu, (semnate G.D., N.S., probabil Gabriel Dimisianu şi Nichita Stănescu), „Gazeta literară", nr. 26, 22 iunie; *Discuţie despre poezie, De vorbă cu Dan Deşliu. De vorbă cu Nina Cassian. De vorbă cu Aurel Rău* (semnate M.D., R.S., respectiv A.C.), „Gazeta literară", nr. 27, 22 iunie; interviuri cu Ion Bănuţă, directorul Editurii pentru Literatură, şi Eugen Frunză, directorul Editurii Tineretului (*Tinerii scriitori în editurile noastre,* nesemnate), „Luceafărul", nr. 24, 15 decembrie;

d) Texte de îndrumare/ ideologice: M. Petroveanu – *Umanism şi realism socialist,* „Gazeta literară", nr. 4 şi 5 (26 ianuarie); B. Elvin – *Critica societăţii burgheze în opera lui Camil Petrescu,* „Tribuna", nr. 5 şi 6, 2 şi 7 februarie; Andrei Băleanu – *Însemnări despre comedie,* „Scânteia", 4 februarie; Eusebiu Camilar – *În pas cu mersul nostru înainte,* „Scânteia tineretului", 11 februarie; Mihai Novicov – *Etic şi estetic,* apărut în „Gazeta literară", nr. 11, 9 martie (continuarea în nr. 12, 16 martie),; „Gazeta literară", 30 martie; Matei Călinescu – *Critica literară şi actualitatea,* respectiv *Judecata de valoare şi rolul educativ al criticii literare,* „Gazeta literară", nr. 14 si 15,; Ion Vitner – *Creatori şi opere: Eugen Barbu,* „Viaţa Românească", nr. 3; Pompiliu Marcea – *Din tradiţiile literaturii realist-socialiste, serial in* trei numere din „Luceafărul", nr. 8, 9 (1, 8 mai) şi 10 (15 mai); Mihai Novicov – *Pentru o literatură de înalt nivel ideologic şi artistic,* Silvian Iosifescu – *Condiţia scrisului şi a scriitorului,* I.D. Bălan – *Partidul – îndrumător al literaturii,* toate în „Luceafărul", nr. 9, 1 mai; V. Em. Galan – *În ritmul epocii,* „Scânteia"; Paul Georgescu – *Realizări şi îndatoriri,* Dumitru Micu – *Actualitate, spirit partinic, noutate* şi Mihail Petroveanu – *Spiritul de partid – condiţie a dezvoltării artei*; Eugen Simion – *Simbolurile unei poezii revoluţionare,* toate în „Gazeta literară", nr. 19, 4 mai; Mihai Novicov (*Dinamismul literaturii partinice*), Eugen Luca (*Literatura inspirată din viaţa clasei muncitoare*) şi Gall Erno (*Lupta Partidului pentru educarea intelectualităţii în societatea socialistă*), toate în „Viaţa Românească", nr. 5; Radu Cosaşu – *Afectivitatea documentării,* „Luceafărul", nr. 14, 15 iulie; Mihai Novicov – *Raporturile dintre scriitor şi critic,* „Gazeta literară", nr. 40; Al. Oprea – *Stiluri în proza tinerilor şi exegenţele realismului socialist,* „Viaţa Românească", nr 9; G. Călinescu – *Comunismul,* „Scânteia", 17 octombrie; Horia Bratu – *Probleme ale prozei şi ale criticii literare,* în capitolele: *Critica şi actualitatea, Critica şi tematica luptei revoluţionare, Eroul pozitiv în proza tinerilor* , „Viaţa Românească", nr. 12, decembrie;

e) Valorificarea moştenirii literare – revizuiri/ reeditări/ reconsiderări/ recuperări

Recuperarea târzie a lui Lucian Blaga (înaintea dispariţiei): aprilie 1961

Înainte de dispariţia scriitorului, în scop propagandistic, în nr. 12 al revistei „Glasul patriei" (care apare şi la Berlin), 20 aprilie 1961, sunt publicate o serie de poeme de Lucian Blaga, cu precizarea „din volumul în pregătire pentru tipar": *Alean, Scoici, Cântec în noapte, Răboj, Umblăm fără popas, Focuri de primăvară*; Înainte de dispariţia poetului, în nr. 4, aprilie din „Iaşul literar" apar o serie de poeme de Lucian Blaga: *Catrenele fetei frumoase, Caut nume, Părinţi, Răsunet în noapte.*

https://biblioteca-digitala.ro

Literatura americană: Mircea Ivănescu – *Protestul generației „beat"*, „Steaua", nr. 6;

B. Elvin – *Critica societății burgheze în opera lui Camil Petrescu*, „Tribuna", nr. 5, (continuarea în nr. 6, 9 februarie 1961);

Geo Şerban – *Kogălniceanu în actualitatea vremii sale*, „Steaua", nr. 6;

Al. Săndulescu – *O polemică Delavrancea-Maiorescu*, „Scrisul bănățean", nr. 7;

N.A. Rusu – *„Cântarea României" – opera lui Nicolae Bălcescu* [sic!]), „Iașul literar", nr. 12.

Anul 1961 – Concluzii (I): **Anul 1961** reflectat în presa vremii (cele 13 publicații amintite mai sus: **Contemporanul, Gazeta literară, Glasul patriei, Iașul literar, Luceafărul, Scânteia, Scânteia tineretului, Scrisul bănățean, Secolul XX, Steaua, Studii şi cercetări de istorie literară, Tribuna, Viața românească)** înseamnă, în primul rând, un dezgheț politic şi implicit cultural dinspre URSS – raportul lui Hruşciov declanşând eliminarea cultului personalității lui Stalin şi condamnarea formală a abuzurilor acestuia şi în țările aflate sub influență sovietică, dar păstrează comemorările tradiționale de după 1947 – Lenin, cât şi aniversarea nr. 1 din perioada 1947–1965: Gh. Gheorghiu Dej, toate acestea dispărând un deceniu mai târziu, în 1971, când singurul cult care se va institui treptat va fi acela naționalist ceaușist, cu delimitările de rigoare de tot ce ține de URSS. În 1961 au loc alegeri în RPR, celebrate în articole de G. Călinescu, Arghezi sau Zaharia Stancu, se trece şi la noi la o anume relaxare după modelul impus în URSS de Hruşciov – cu *Măsuri pentru eliminarea cultului personalității lui Stalin* (lucru imposibil cu 5 ani înainte, în 1956, când, pe fondul Revoluției din Ungaria, câțiva scriitori – Al. Ivasiuc, Al. Jar, Radu Cosaşu, Nicolae Țic şi alții – încercaseră să protesteze similar cu tinerii scriitori din țara vecină sau să lanseze şi la noi *teoria afirmării adevărului integral*, respinsă cu obtuzitate atunci de conducerea de partid şi de stat), dar, pe de altă parte, scriitorii întâmpină trimfal(ist) primul zbor în Cosmos al unui sovietic, Iuri Gagarin. Din punct de vedere literar, este anul debutului în volum al vârfului unei noi generații lirice, Nichita Stănescu şi *Sensul iubirii*; debutează în volum prozatorii Nicolae Velea şi Ştefan Bănulescu, se afirmă în reviste nume ca Ana Blandiana, Adrian Păunescu, Nicolae Breban, Augustin Buzura, Marin Sorescu, din ceea ce se va numi generația 60. Câteva **cazuri** atrag atenția. La nivel autohton, după ce în 1960 fuseseră expuse în dezbaterile critice romanele *Bariera* de Teodor Mazilu şi *Scrinul negru* al lui G. Călinescu sau poezia lui Grigore Hagiu, au loc discuții aprinse în jurul cărților prozatorilor tineri (cum ar fi N. Velea în 1961 şi de-a lungul anului următor, 1962 – schița *În treacăt*, dar şi Fănuş Neagu – *O sută de nopți* şi... coincidență, aceiaşi scriitori problematici anterior – deranjanți ca atitudine politică în 1956!- , Radu Cosaşu – *Nopțile tovarăşilor mei* şi Nicolae Țic – *Vântul de seară*), contestați de unii critici dogmatici din vechea gardă pentru frapantul lor modernism, dar promovați intens de adevărații critici care se vor impune de acum prin valoare – Eugen Simion, Dumitru Micu, Matei Călinescu. La

https://biblioteca-digitala.ro

nivel internațional, atrage atenția *Cazul Vintilă Horia* (al cărui roman *Dieu est né en exil*, apărut în 1960, la Éditions Fayard, obținuse Premiul Goncourt în același an, retras însă la scurtă vreme, după ce ziarele „L'Humanité" et „Les Lettres françaises" dezvăluiseră aspecte ale trecutului legionar al autorului). Mihail Sadoveanu este laureatul Premiului Internațional Lenin, ce i s-a decernat nu cu mult înainte de moarte, premiul Nobel ducându-se către un scriitor din Iugoslavia comunistă, Ivo Andric. Lucian Blaga este recuperat „pe repede înainte", cu puțin timp înainte de dispariția fizică – dar prețul reintegrării lui în circuitul literar de după 1961 va fi un articol împotriva lui Emil Cioran, publicat post-mortem: *Farsa originalității*, nr. 45, 9 noiembrie 1962 din „Contemporanul" (republicat în „Glasul patriei", nr. 33, 20 noiembrie 1962, vezi ***CVLR* – Anexa 1962, integral;** de altfel, „Glasul patriei" ajunge, pe lângă oficină de propagandă a regimului pentru românii din străinătate, și un loc de refugiu al recuperaților zilei – foști legionari și antonescieni, care și-au făcut autocritica, după ani de închisoare – și, implicit, organul principal de condamnare prin pamflet a tuturor intelectualilor evadați din lagărul socialist). Niciun cuvânt însă în presă despre un alt ilustru dispărut al anului 1961, Ion Barbu, timpul reevaluării sale încă nu venise. Reportajul rămâne genul popular, la modă, al anului 1961, iar autori – în special critici, care în câțiva ani nu vor mai spune nimic cititorilor – dau acum (încă) directive în presă și în literatură: Ion Vitner, Ion Lungu, Eugen Luca, Andrei Băleanu, Ion Oarcăsu, Leonard Gavriliu, Vicu Mândra și chiar Mihai Gafița, Mihai Novicov, Mihai Beniuc. Reținem și seria de interviuri din „Gazeta literară" cu aproape toți scriitorii reprezentativi ai vremii. De asemenea, 1961 este anul apariției unei reviste ce va face istorie prin deschiderea ei culturală în vremea comunismului rigid – „Secolul XX", în primele numere ale acesteia figurând și o traducere de excepție a *Scrisorilor* lui Gorki, realizată de Marin Preda.

Anul 1961 certifică sfârșitul unei perioade întunecate a totalitarismului românesc, imposibile pentru intelectualul român, în care statutul multor scriitori neînregimentați noului regim impus de sovietici a fluctuat între închisori, scurte momente de respiro și alte arestări, detenții, domicilii forțate sau interzicerea dreptului de semnătură. Desovietizarea propriu-zisă începe mult mai târziu, la finalul epocii Dej, dar încă un pas se va face pentru libertatea cuvântului scriitorului în 1964–1965 (v. și același articol al lui G. Dimisianu): „În 1964, tot în propriul interes, Dej execută un mare viraj a cărui miză este desovietizarea. Eliberează deținuții politici [*n.n.* amnistia generală înseamnă ieșirea din închisori a tuturor scriitorilor importanți, care se aflau acolo de mulți ani – N. Steinhardt, I.D. Sîrbu, Radu Gyr, Petre Pandrea, Ion Caraion etc și practic începutul reabilitării lor], întinde unele punți către Occident și ia în interior unele măsuri de liberalizare. E un proces pe care, continuându-l, Ceaușescu a vrut să-l țină strâns sub control, în general izbutind dar mai și scăpând câteodată hățurile. Apar atunci «defecțiuni», se fac auzite voci critice. În 1965, la Conferința pe țară a scriitorilor, Geo Dumitrescu rostea un exploziv discurs împotriva cenzurii și a celor care o exercitau desfigurând publicațiile, cărțile, spectacolele, filmele.

https://biblioteca-digitala.ro

Imaginea «omului cu foarfeca» (cenzorul) a făcut carieră. Sunt publiciști de azi care și în anii din urmă ai lui Geo Dumitrescu nu au obosit să-i aducă aminte că în tinerețe a creditat proletcultismul, uitând sau neștiind că tot el, în plin comunism, a formulat de la o tribună publică cea mai drastică punere sub acuzare a cenzurii ca instituție, comițând un act de cutezătoare disidență, cu ecouri care au trecut marginile lumii scriitoricești. Sigur că presa din epocă nu l-a consemnat, dar cum să o fi făcut dacă exista cenzură?". Practic, pentru mulți dintre scriitorii interzișI/ fără drept de publicare la începutul anilor '60, *momentul 1964* va fi unul de cotitură fericită, însemnând eliberarea și reabilitarea treptată a tuturor intelectualilor aflați în închisori și reintrarea lor în circuitul firesc, după cum vom vedea în deceniul următor. Perioada **1961–1971** determină revenirea scriitorului la temele sale reale, nu contrafăcute, întoarcerea la normalitate și metamorfoza autorului angajat, propagandist marxist, în scriitorul veritabil, profesionist, conștiință a generației sale.

NOTE: Absența unor autori marcanți din listele de intrări/citări din presa anilor '60–'70 ține de **Cazurile** specifice **Anilor 1960–1962** și respectiv **1971, scriitori-problemă** al căror nume apare sporadic sau deloc în presa comunistă (vezi referințe liste și *Indice CVLR 1961* și *1971*), dar și scriitori notorii ce publică mai întâi în România comunistă și vor alege mai devreme sau mai târziu calea disidenței și a exilului: Petru Dumitriu (denigrat după fuga în Occident de foștii săi prieteni, H.Y. Stahl și I. Vinea, obligați, evident de Securitate să îl calomnieze în 1962 – v. articole „Glasul Patriei"), Ion Caraion (executat sistematic în „Săptămâna" de Eugen Barbu după ce alege exilul), Nicolae Breban (căzut în dizgrația regimului după *Tezele din iulie*, debarcat de la conducerea „României literare", cu o tentativă de evadare dar revenit până la urmă), Paul Goma, Dumitru Țepeneag, Bujor Nedelcovici, Petru Popescu (reiterând în anii '70 destinul celuilalt Petru, Dumitriu), Herta Muller, Nina Cassian, Norman Manea. Subiectul în sine (ce au scris și cât au scris valoros sub comunism, ce scriau în momentul ruperii de sistem și al evadării lor – cărți rămase neterminate și ce au scris după fuga lor dincolo de granițe, mai mult sau mai puțin valoros, creionând astfel o bibliografie a tuturor autorilor ce au constituit cazuri în presa vremii) poate fi analizat separat de acest articol, ca studiu de sine stătător, despre exilații anilor '60–'80 și reflectarea lor în presa comunistă.

Cazul Petru Dumitriu: Henriette Yvonne Stahl – *Un escroc melodramatic: Petru Dumitriu,* „Glasul patriei", nr. 22, 1 august (*v.* ***CVLR*** – **Anexa 1962, integral**); Ion Vinea – *Petru Dumitriu – „havgiuful"* , „Glasul patriei", nr. 23, 10 august (*v.* ***CVLR*** – **Anexa 1962, integral);**

Cazul Emil Cioran: Nichifor Crainic – *Trădători și renegați. Emil Cioran,* „Glasul patriei", 1962, nr. 16, 1 iunie (republicat în „Contemporanul", nr. 24, 15 iunie); Lucian Blaga – *Farsa originalității*, nr. 45 din „Contemporanul" (*v.* ***CVLR*** – **Anexa 1962, integral**); articolul va fi republicat în „Glasul patriei", nr. 33, 20 noiembrie 1962;

https://biblioteca-digitala.ro

Cazul Vintilă Horia: ***O nouă manifestare a prieteniei româno-sovietice. Consfătuire despre poezie: Poezie şi actualitate***, „Gazeta literară", nr. 28 (6 iulie) şi 29 (13 iulie), 1961;

Cazul Lucian Blaga: În nr. 44 din „Contemporanul", 2 noiembrie 1962, sunt publicate câteva poeme postume, *Vară de noiembrie, Romanul furtunii, Catren,* cu precizarea: „Din volumul în curs de tipărire la E.P.L."; Lucian Blaga – *Farsa originalităţii*, nr. 45 din „Contemporanul" (împotriva lui Emil Cioran; *v.* ***CVLR*** **– Anexa 1962, integral**); articolul va fi republicat în „Glasul patriei", nr. 33, 20 noiembrie 1962; Ştefan Bănulescu şi Ilie Purcaru – *Interviu despre măiestria literară cu G. Călinescu*, 15 noiembrie 1962, nr. 22 din „Luceafărul" [se reţin unele referiri la Blaga – de altfel, aşa cum s-a văzut şi mai înainte (v. 6 mai 1962), G. Călinescu se numără printre cei dintâi care propun o rediscutare a cazului poetului]; Ştefan Bănulescu şi Ilie Purcaru – *În loc de interviu cu Lucian Blaga despre Artă şi izvoarele artei* (folosind fragmente de articole sau interviuri), „Luceafărul", nr. 23, 1 decembrie 1962, plus câteva „fragmente" din piesa inedită *Anton Pann, idem;*

Cazul Vasile Voiculescu: I se publică poemul *Dimineaţă dunăreană,* „Glasul patriei", nr. 33, 20 noiembrie 1962 [poetul fusese eliberat din închisoare pe data de 2 mai 1962, va deceda în 1963];

Cazul Nichifor Crainic: *„Am redeschis ochii în lumina libertăţii" – o scrisoare a d-lui Nichifor Crainic adresată gazetei „Glasul patriei"*, „Glasul patriei", 1962, nr. 14; Nichifor Crainic – *Trădători şi renegaţi*, „Glasul patriei", 1962, nr. 15, 20 mai (articolul va fi republicat în „Contemporanul", nr. 22, 1 iunie); Nichifor Crainic – *Trădători şi renegaţi. Emil Cioran,* „Glasul patriei", 1962, nr. 16, 1 iunie (republicat în „Contemporanul", nr. 24, 15 iunie); Nichifor Crainic – *Fidelitatea scriitorilor*, „Glasul patriei", nr. 24, 20 august 1962.

ABREVIERI:

C.C. (al PCR) – Comitetul Central (al Partidului Comunist Român)
CVLR – Cronologia Vieţii Literare Româneşti
DGLR – Dicţionarul General al Literaturii Române
PCR – Partidul Comunist Român
PCUS – Partidul Comunist al Uniunii Sovietice
PMR – Partidul Muncitoresc Român
RPR – Republica Populară Română
RSR – Republica Socialistă România
URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste
US(R) – Uniunea Scriitorilor (din România)
UTM/UTC – Uniunea Tineretului Muncitor/ Uniunea Tineretului Comunist

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIE/ REFERINȚE

Cronologia vieții literare românești, 1960–1962, Perioada postbelică, coordonator general Eugen Simion, coordonator redacțional al ediției Andrei Grigor, Editura MNLR, București, 2012.

Cronologia vieții literare românești, 1971, coordonator general Eugen Simion, coordonator redacțional Lucian Chișu, Editura MNLR, Bucureşti, 2020, volum realizat în cadrul Proiectului *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT).

Cazul «Artur» și exilul românesc. Ion Caraion în documente din Arhiva CNSAS , Institutul Național pentru Memoria Exilului Românesc, Editura Pro Historia, 2006.

Gabriel Dimisianu – *Ceva despre disidență și disidenți*, „România literară", 2007, nr. 42.

Mihai Zamfir, *Căderea poetului*, „România literară", 2007, nr. 16.

Serenela Ghițeanu, *Oglinda unui delator*, Revista „22", 2007, nr. 892.

Surse electronice: **Procesul lotului ziariștilor fasciști**, **Procesul lotului Lucrețiu Pătrășcanu**, **Procesul Rugului Aprins** (sau Grupul de la Mănăstirea Antim), **Procesul Lotului C. Noica-D. Pillat** și **Procesul scriitorilor germani**, **Cazul Paul Goma, Cazul Radu Gyr, Cazul Al. Ivasiuc și alții, Revoluția maghiară din 1956 – consecințe în RPR,** v. surse Wikipedia.ro

CHRONOLOGY OF ROMANIAN LITERARY LIFE (CRLL). CASE STUDY; THE YEAR 1961 (I)

Abstract

This article is mainly about *"Anul 1961"* and *"Anul 1971"* from *CVLR – the Communist Era*, putting in scene a series of lists about these years, by famous authors of that time (being quoted frequently in that moment), in the newspapers that appeared in 1961 and 1971, about events – themes – subjects of two periods, that represents the beginning of a relative opening of the destalinization in the Gheorghiu-Dej age (1961) and the beginning of the (re)frost of the Ceaușescu epoch, after the China and Korea visits and the launching of *July thesis* (1971), equal to a coming back to a dogmatic Socialist Realism. Therefore, the society of the 1961 *vs* 1971, the Romanian literary life in Communism, the well known cases of '60's *vs* '70's, as for punishing and forbidding the intellectuals, but also about their returning in the ordinary life, after the 1964 *amnesty* (that meant the letting out of the jail of all the political prisoners). In 1961, but also in 1971, a lot of writers have had a coming back

https://biblioteca-digitala.ro

to Romanian official literary life, including the authors from outside the country (Eliade, Ionescu) and *the critical capitalization of the cultural/ literary heritage* becomes the main subject. Based on the articles published in the newspapers of that years and on the lists of the writers that were mentioned at the time, we can understand clearly about the absences and the presences of some writers from the above mentioned decades. We also follow the fluctuant status of the Romanian writer in Dej regime, in the Ceaușescu 'Golden Age', the resistance/ adjustment of the interior exile of Constantin Noica type, but also the getting out of the Socialist Camp – the real exile involving of an external disclaimer, by Herta Muller, Paul Goma or Norman Manea type. *CVLR* can underline all these directions, for general subjects about that time and future individual or group articles, being reflected all the gestures – collaborations or denials – from the Communist Era of the most important authors in some sort of unique history in images/ discussed quotes of the 1944–1989, from the step by step instauration of Dej's dictatorship and to the collapse of the Ceaușescu's power.

Key-words: *CVLR (Chronology of Romanian Literary Life)*; 1961 *vs* 1971's years; Gheorghe Gheorghiu-Dej; Nicolae Ceaușescu; ideological thaw; ideological re-enactment; writer-problem/ marginalized-writer; 1960–1980's cases; writers in prison; rehabilitation of the writer; critical capitalization of the cultural/ literary heritage; writers unsuited to the regime; totalitarianism; exile; lists of frequently used authors (being quoted frequently); lists of newspapers from 1961 and 1971; lists of general events – political, social and historical events; cultural events – birthdays, commemorations, deaths, awards, debuts, meetings and plenaries sessions of Romanian Communist Party and The Writers' Union; inquiries, panel discussions, interviews, polemics, pamphlets; reviews/ revaluations/ revalidations; lists of themes and subjects.

Rezumat

Cronologia vieții literare românești/CVLR este un proiect amplu, de mare importanță, urmărind publicistica anilor 1944–2012. Studiul de față (împărțit în două articole, *Anul 1961* pentru R.I.T.L. 2020, respectiv *Anul 1971*, pentru R.I.T.L. 2021–2022) se referă la doi ani reprezentativi pentru epocile Gheorghiu-Dej și Nicolae Ceaușescu: *Anul 1961*, al începutului dezghețului pentru epoca Dej, inclusiv în viața noastră culturală, și *Anul 1971* cu *Tezele din iulie*, an de cotitură și de regres, echivalent cu un „îngheț" al epocii Ceaușescu. Am urmărit statutul fluctuant al scriitorului în totalitarism, reflectat în presa anilor '60 și '70. Totodată, am semnalat principalele evenimente (istorice, politice, culturale/literare) și teme/tematici (dezbateri, anchete, interviuri, polemici) ale anilor 1961 și 1971. De asemenea, am configurat câteva cazuri ale *scriitorilor-problemă*, care au trecut prin închisorile comuniste, ulterior unii dintre ei fiind reintegrați în sistem – în timp ce alți intelectuali au ales de la începutul regimului comunist sau pe parcurs varianta exilului.

Cuvinte-cheie: *Cronologie/CVLR* (anii '60 vs anii '70), publicistică, statutul scriitorului, evenimente, teme/tematici, totalitarism, cazuri.

https://biblioteca-digitala.ro

ACTUALITATEA ROMANULUI ROMÂNESC ÎN PERIOADA 1975–1978

Cristina Deutsch*

O analiză a romanului românesc în perioada 1975–1978 implică multiple aspecte ce nu țin numai de valoarea intrinsecă a textului literar ca atare, ci cumulează o serie de factori de ordin statistic și tematic, fiind profund legată, așa cum era de așteptat, de o serie de determinate aspecte sociale și politice. Din acest punct de vedere, unul dintre cele mai relevante episoade ale perioadei se poate considera a fi Conferința națională a scriitorilor din 26 mai 1977; în momentul pregătitor al acestui eveniment apar numeroase articole ce punctează majoritatea elementelor ce pot fi evaluate ca reprezentative atât pentru intervalul ulterior, cât și pentru cel precedent. De exemplu, Gabriel Dimisianu, în „România literară" (nr. 15/ 1977) discută despre *Realismul fundamental*, text în care acesta atrage atenția că „puțin timp ne mai desparte de Conferința națională a scriitorilor, eveniment care ne îndeamnă încă o dată, în chip firesc, să aruncăm o privire către desfășurarea literară a ultimilor ani, cu preocuparea de a distinge, din perspectiva clipei de față, tendințele principale, de a evalua experiențele acumulate și operele prin care acestea s-au ilustrat, realizările și eventualele eșecuri, drumurile fecunde și cele improprii. [...] Sentimentul care se impune oricui cercetează producția literară a ultimilor ani – cu toate nereușitele într-un plan sau altul, cu toate inegalitățile și ezitările – este acela al unei afirmări robuste, hrănită de seve generoase, armonizându-se în totul cu tonalitatea generală a vieții de la noi, cu ritmurile de înaintare înregistrate în oricare domeniu".

Aceeași tendință ce pune accentul pe importanța îmbogățirii literaturii române nu doar din punct de vedere al varietății acesteia, cât mai ales din perspectiva valorii artistice, strâns legată de vectorul ideologic, este vizibilă, de altfel, pe parcursul întregii perioade în diversele dezbateri și anchete tematice. Un specimen relevant ar putea fi dezbaterea organizată, în numărul 44 din 20 octombrie 1975, al revistei „Tribuna" pe tema „Creație și angajare", orientată spre responsabilitatea socială a scriitorului, în special în ceea ce privește alegerea temelor care este necesar să corespundă necesităților culturale ale omului contemporan. Prin urmare, actualitatea literaturii este, în ansamblu, una din preocupările primordiale ale scriitorului român din această epocă, tendința de față fiind vizibilă cu ușurință în toate genurile literare dar, mai cu seamă, în roman, care permite o desfășurare tematică extrem de predispusă la urmarea unei astfel de direcții. Exemplele sunt extrem de numeroase; ca edificatoare ar putea fi citată și discuția organizată de către revista „România literară" (numărul 18 din 29 aprilie 1976) și intitulată *Spiritul militant în literatură*

* Cercetător științific; doctor, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: cristina_deutsch@hotmail.com.

RITL, p. 219–236, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

și artă. Leonida Teodorescu, în *Istoria văzută de aproape*, consideră că „o lucrare lipsită de un efort de universalizare estetică a unui concept existențial (fie el istoric sau contemporan) este nu numai o lucrare inutilă, dar chiar și dăunătoare, pentru că subțiază, uneori până la un nivel periculos de reducție, conceptul însuși. Literatura există într-o bună măsură prin mitologia creată de ea și chiar și așa numita demitizare nu este, în fond, decât o remitizare", în timp ce Dan Zamfirescu, în *Caracter și cultură*, apreciază că „omul nou al României contemporane a atins o treaptă de maturitate interioară ce aspiră la o cultură majoră pe măsura exigențelor sale. Și apariția acestui tip de om, de cititor, de auditor, care este, profesional, muncitor, țăran, funcționar reprezintă marea șansă a creatorului român de azi. Este aliatul lui firesc, este păzitorul demnității sale, este mâna puternică ce-i ține făclia aprinsă asupra filei albe". Literatura este privită ca act și factor social, scriitorul fiind nevoit să se raporteze în permanență la public, și, ca o consecință, prezența activă a scriitorului nu doar în actul de creație, ci și în acela de editare, difuzare și receptare determină și actualitatea literaturii. Din această perspectivă, elementul cel mai important va fi, evident, funcția social-politică (și, inevitabil, educativă) a literaturii, ca rezultantă a conștiinței politice a scriitorului contemporan. Este evident că trimiterile nu țin doar de sfera romanului și nici măcar a prozei, ci se pot aplica indiferent de circumstanțe și la poezie, dramaturgie sau critică și istorie literară.

Devine limpede că, indiferent de formula aleasă sau de stilul specific fiecărui scriitor, accentul va fi pus, în literatură (cu mențiunea că acest detaliu va fi mult mai vizibil în proză), pe oglindirea condiției individului în societate; personajul are, ca și scriitorul, sarcina de a-și pune întrebări, de a căuta răspunsuri și de a le găsi pe cele care sunt considerate „legitime". Această formulă implică, de altfel, și participarea activă a cititorului, devenind, toți trei, ființe sociale și politice. În acest sens pot fi citate, de pildă, articole precum cel semnat de N. Barbu, *Angajare umanistă*, sau cel al lui Dumitru Micu, *Proză nouă: diversificare și exigență*, ambele publicate în numărul 17 din 23 aprilie 1976 al revistei „Cronica", unde, cu titlul *În pregătirea Congresului educației politice și culturii socialiste* este inserată dezbaterea *Realismul – dominantă a prozei românești*. În același context, Al. Călinescu apreciază că „dosarul teoretic al realismului este în continuare deschis, și va rămâne astfel atâta vreme cât literatura nu va fi subordonată unor criterii și norme «definitive», atâta vreme, deci, cât literatura va continua să se caute pe ea însăși. În această perspectivă trebuie apreciată și evoluția prozei românești postbelice. O evoluție de la o viziune uneori naivă, simplificatoare, către o înțelegere incomparabil mai nuanțată a fenomenelor istorice și sociale; o evoluție de la forme narative mai rudimentare către modalități complexe, exploatând formule adesea îndrăznețe, permițând tocmai *interpretarea* realului". „Latura cea mai bogată în dezvoltarea prozei românești contemporane" – sublinia N. Barbu în articolul la care am făcut trimitere – „este urmărirea gradată a dialecticii individ–societate". În consecință, este evident că implicarea socialului în literatură este una din trăsăturile principale ale literaturii române din această perioadă, cea pe care se bazează implicit actul artistic plasat în spațiul actualității. Pentru Nicolae

https://biblioteca-digitala.ro

Balotă, de exemplu, „o actualitate vie pretinde o literatură, o artă vie. Diversitatea, mobilitatea uneia presupun diversitatea, mobilitatea celeilalte, cuprinderea tuturor domeniilor vieții, mai cu seamă a celor dinamice, în plină transformare și îmbogățire. Or, în această privință, observând literatura ultimilor ani, ne apare insuficient explorat filonul existenței urbane, a mediilor muncitorești, a marilor uzine și șantiere, fascinante prin bogăția și ritmul trepidant al vieții, prin dimensiunile problematicii sociale, morale și spirituale noi ce animă această zonă în continuă expansiune. Cuprinderea în opere a realităților acestei lumi nu poate decât să facă mai actuală realitatea operei de artă. Pe de altă parte, numai acele opere literar-artistice care participă din plin la actualitatea epocii lor au sorții durabilității". Tot acesta afirmă, în articolul *Actualitatea consacră opera literară*, din numărul 10 260 al ziarului „Scânteia", din 16 august 1974: „Actualitatea comunică cu perenitatea. Într-un mod paradoxal, actualitatea unei opere nu se devalorizează, nu devine inactuală odată cu trecerea epocii în care a fost creată. Ele ne grăiesc prin timp, ne sunt prezente de parcă ar fi fost scrise pentru noi, cei de azi. Actuale în timpul lor, ele sunt actuale în toate timpurile. A te apleca asupra unei realități contemporane nu înseamnă a te închide într-însa, ci a te deschide virtualităților ei, a le actualiza și a dobândi seva unei posibile fecundități perene. Așadar, implicând în lucrările noastre literare sau artistice datele actualității, asumăm o conștiință a ecoului social pe care trebuie să-l aibă literatura, arta noastră. Numai cu o asemenea conștiință, cărțile noastre, operele noastre vor putea înscrie valorile unei culturi naționale și universale – în același timp întemeiată pe tradițiile valoroase ale trecutului și pe marile eforturi constructive ale prezentului. Numai asumând conștient actualitatea și acționând conștient asupra ei, literatura noastră devine, așa cum ne cere partidul, un mod superior al educației omului societății noastre socialiste".

Comparativ, din punct de vedere statistic, producția narativă, în speță cea din categoria romanului, însumează, în perioada 1975–1978, un număr mult mai mic de titluri decât cea lirică (în jur de 900 de titluri de roman, față de aproximativ 4500 de titluri de volume de poezie). Însă, ceea ce o face să fie considerată „perioada de vârf" a romanului românesc contemporan nu ține neapărat de statistică ci, mai degrabă, de diversitatea stilistică, de faptul că, în acești ani, se conturează anumite direcții și structuri ce vor rămâne valabile pentru mulți ani în literatura română. Așa cum era de așteptat, din punct de vedere tematic, majoritatea romanelor din aceast interval pot fi înscrise, fără prea mari probleme, în sfera socio-politicului. Se desprind de aici cele despre „obsedantul deceniu", anii '50, cu recunoașterea „scăderilor" și a „greșelilor" comise într-o perioadă de tranziție și, de cele mai multe ori, personajele sunt fie participanți direcți, fie martori oculari ai evenimentelor. Tema este tratată din varii unghiuri și coroborează perspective diverse, ducând la nașterea unui fenomen literar ce rămâne extrem de interesant și pentru cititorul de astăzi. Această direcție vine oarecum în continuarea firească a analizei romanești dedicate epocii imediat precedente care și ea, la rândul său, disecă și studiază conceptul de putere cu toate implicațiile acestuia, concepțiile despre viață ale personajelor, încadrarea lor în

https://biblioteca-digitala.ro

anumite roluri în funcție de deziderate; singura diferență notabilă este că, în romanele ce tratează anii '50, intervine un nou element: deruta. În cadrul rubricii „Dezbaterile Contemporanului", Nicolae Ciobanu, creionând *Chipul comunistului în literatură*, articol apărut în numărul 14 din 2 aprilie 1976 al revistei „Contemporanul", sintetizează foarte bine tendința de față: „Tema preferată de tot mai mulți prozatori de astăzi, politicul, include, între cele mai generoase zone ale sale, istoria luptei și vieții comuniștilor din anii când partidul activa în ilegalitate. Interesul literaturii pentru această epocă de două decenii (1924–1944) se explică deopotrivă prin valoarea ei estetică și prin consecințele de ordin politic asupra istoriei naționale. La care se adaugă și o explicație din domeniul propriu literaturii, mai exact al psihologiei literaturii: recunoașterea, pe calea intuitivă sau pe cale documentară, înlăuntrul acestui episod, a unui mod de existență inedit prin forme și prin tensiunea evenimentelor. Încercări mai mult sau mai puțin reușite sub aspect literar de a cuprinde în expresie românească realitatea, în multe privințe tulburătoare, a luptei partidului în condițiile ilegalității, au existat în proza noastră din anii 50 și 60, există și în proza anilor 70, în stricta actualitate apărând un număr destul de mare de romane;[...] mi s-a părut însă semnificativ că în toate se face simțită tendința de a privi lupta comuniștilor în ilegalitate în legătură cu întreg contextul istoric, ca parte a acestuia, după cum semnificativ e și faptul că numai în foarte puține cazuri această tendință conduce, cum ar fi fost, de altfel, firesc, la relevarea ansamblului social-istoric care a determinat morfologia luptei ilegale și la sublinierea implicațiilor de ordin ideologic, politic și psihologic pe care ea le-a avut chiar în fiziologia societății românești dintre cele două războaie. Tendința a rămas doar tendință, ceea ce domină în proza pe această temă fiind, mai curând, segmentul decât întregul, operația de izolare, de scoatere din contextul istoric și nu aceea deintegrare. În felul acesta, imaginea ce ajunge la cititor, mai cu seamă la cel tânăr care nu a trăit, el, epoca respectivă este unilaterală".

Anul 1975 înregistrează apariția a aproape 200 de romane, dintre care pot fi amintite, ca reprezentative, Ion Lăncrănjan, *Caloianul* (Albatros), Dinu Săraru, *Niște țărani* (Eminescu), Marin Preda, *Delirul* (Cartea Românească), Eugen Barbu, *Incognito. Ciné-roman*, vol. I (Albatros) și *Caietele Pricipelui* (Dacia), Al. Simion, *Blocul de marmură* (Eminescu), Al. Ivasiuc, *Iluminări* (Eminescu), George Bălăiță, *Lumea în două zile* (Eminescu).

Însă, de departe cel care poate fi considerat „evenimentul literar al anului" este *Delirul* lui Marin Preda, fiind și acela care a fost receptat de către critică, în presa literară, cu cele mai multe rezerve. În ciuda acestui fapt, a beneficiat încă din primul moment de un enorm succes la public, fapt demonstrat și de reeditarea lui în anul 1975, la aceeași editură. Încă din 30 ianuarie 1975, „Scânteia", în numărul 10 090, anunță *Lansarea noului roman al lui Marin Preda: „Delirul"*: „Miercuri, 29 ianuarie, orele 18, a avut loc la Librăria «Cartea Românească» lansarea romanului *Delirul* de Marin Preda. Cartea a fost prezentată de criticul Eugen Simion". G. Dimisianu, în numărul 6 al revistei „România literară" din 6 februarie este unul dintre primii care prezintă acest roman, în articolul său, *Individ și istorie*: „Roman al individului, noua

https://biblioteca-digitala.ro

carte a lui Marin Preda e totodată roman al istoriei, roman politic. Nu s-a mai făcut în literatura noastră o reconstituire de asemenea factură, prin proporții și vigoare evocativă, prin stilul tensionat și dramatic imprimat mai peste tot unei relatări care urmează devotat documentele. [...] Scriere complexă, densă, nouă prin multe aspecte în chiar cuprinsul creației lui Marin Preda, romanul acesta se impune ca eveniment de prim ordin al începutului de an literar". Tot aici, Valeriu Cristea remarcă, într-un *Moment de sinteză*, că „parcă toată bogăția sufletească a eroilor lui Marin Preda se exprimă în acest motiv al bucuriei, menit, în *Delirul*, a lumina, prin contrast, mărindu-se astfel magistral efectul artistic, valul întunecat al istoriei acelor ani. Cruzimii, morții, războiului, personajele scriitorului, de o complexitate umană ieșită din comun, le opun densitatea sentimentelor, capacitatea fericirii. Tema povestitorului există în opera lui Marin Preda. O reprezintă tocmai bogăția sufletească a personajelor sale. Căci cine deține resursele acesteia nu e deloc greu de stabilit". Și în „Luceafărul" din 8 februarie (nr. 6/ 1975) găsim o analiză dedicată aceluiași volum, semnată de data aceasta de Mihai Ungheanu. În esență, atunci când acesta vorbește despre *O nouă carte de Marin Preda*, tonul este prudent: „Romanul *Delirul* nu este o carte nouă numai prin locul său în succesiunea scrierilor lui Marin Preda. Ea este o carte nouă și ca perspectivă și ca problematică. *Delirul* se deosebește decisiv de cărțile anterioare prin unghiul de abordare și prin unghiul de deschidere și cuprindere a vieții. Nu ne mai mișcăm doar la țară și nu mai urmărim doar familia *Moromeților*, iar la oraș nu ne sunt oferite doar dileme de felul celor ale doctorului Sârbu. *Delirul* reia personaje ale ciclului moromețian, confirmându-ne intenția și ideea ciclului la Marin Preda, dar introduce multe personaje noi, nu știm pe ce durată în viitoarele cărți ale scriitorului, dar personaje menite să exprime altă etapă a vieții românești și altă problematică decât cea din primul său roman". În aceeași revistă, însă din 1979 (nr. 36 din 8 septembrie), criticul se va reîntoarce la acest roman, sintetizând atât receptarea, cât și tentativele de exegeză de până atunci, în *Retrospectiva literară 1974–1979*: „Controversat sub raportul realizării psihologice, combătut cu mijloacele criticii dogmatice pentru discutabile vicii de perspective istorice, romanul *Delirul* a fost mai puțin discutat în semnificațiile sale generale. Importanța cărții stă în reconsiderarea legăturilor literaturii cu istoria și a legăturilor romanului cu cititorii. Romanul *Delirul* a fost o demonstrație că scriitorul o poate lua înaintea istoricului cu șanse profitabile atât pentru istorie cât și pentru literatură". În numărul 42 al revistei „Orizont" (din 17 octombrie 1975), chiar M. Preda, într-un interviu acordat lui Ion Arieșanu, oferă o serie de detalii-cheie despre sensul acestei scrieri și despre maniera în care actualitatea se exprimă prin intermediul textului literar: „ Eu fac un roman în care experiențele eroului coincid cu experiența mea de viață. Eroul traversează o epocă și prin el povestesc despre istorie". Este, prin urmare, un roman politic prin definiție, atât ca materie cât și ca intenție explicită a autorului. Problema este discutată pe larg și în „Colocviile Luceafărului" (numărul 47 din 22 noiembrie 1975), unde se organizează un dialog pe tema *Dimensiunea politică a prozei*. În opinia lui Voicu Bugariu, „în *Delirul* de Marin Preda, ideea responsabilității politice ia o formă

https://biblioteca-digitala.ro

de manifest antifascist. După cum se vede, o ideologie distinctă se întâlnește cu fapte estetice diferite. Din acest impact ia naștere ceea ce am putea numi o mitologie pozitivă. Aspirațiile poporului român ca națiune cu o structură și un ideal social politic distinct (aspirații în care sfera politicului și aceea a umanului se suprapun prin esența comună a idealului politic și a celui moral) sunt sprijinite de diferiți scriitori prin imaginarea unor structuri literare al căror semn definitoriu este o atitudine filosofică melioristă, o atitudine de încredere în posibilitățile omului, în ideile politice definitorii pentru România de azi. O altă posibilitate literară este construirea unor structuri literare ce pornesc de la înfățișarea unor aberații morale. Interesant de urmărit este literatura pe care o avem în vedere în raport cu conceptul de realism. În ce măsură literatura politică este o literatură realistă? Dacă vom urmări acest aspect, folosind noțiunile critice tradiționale, rezultatele vor fi suficient de relevante. Acesta fiind realismul acestei literaturi tinde să fie unul supraindividual, un realism al aspirațiilor". Caracteristic pentru ilustrarea acestui aspect este considerat și romanul lui Al. Simion, *Blocul de marmură*. În discuția citată se regăsește și romanul lui George Bălăiță, pe care Sorin Titel îl încadrează foarte bine în următoarea frază: „Tipul inadaptabilului cu o bogată carieră între cele două războaie e înlocuit în romanul românesc de astăzi de tipul omului de acțiune, al eroului implicat în istorie, al luptătorului. Ce se întâmplă cu omul dotat cu multe calități, dar care își refuză acțiunea, preferând inerția, ne spune G. Bălăiță în romanul său remarcabil *Lumea în două zile*". Este un roman ce s-a bucurat, în general, de o critică mai mult decât favorabilă. O excepție este poziția lui M. Ungheanu care, chiar la una din primele cronici ale acestuia, din 1975, critică „incapacitatea de a inova în planul epicului propriu-zis, carență divulgată și de prozele anterioare". Acesta apreciază că deși „romanul său are o mai mare fluență decât multe altele apărute înaintea lui, chiar dacă e mai adevărat decât ele, mai roman, în creația epică identitatea de situații și de rezolvări este resimțită ca o lacună. Cartea de remarcabile însușiri scriitoricești *Lumea în două zile* îl readuce pe George Bălăiță între prozatorii noștri de prim interes". („Luceafărul", nr. 37 din 13 septembrie 1975). După M. Ungheanu, Dumitru Micu aduce și el o serie de critici în articolul său, *Un roman colaj* din numărul 50 al revistei „Contemporanul", apărut în 12 decembrie 1975: „Roman fantastico-parabolic, *Lumea în două zile* este implicit, prin modalitatea transfigurării materialului depozitat în spațiul său, o scriere de tip inițiatic, asemănătoare, în acest aspect, cu creațiile epice mai noi ale lui Mircea Eliade. Eroii sunt prezențe arhetipale, personaje de mitologie, degradate. De ce trebuia însă îngropată substanța romanului într-un asemenea noian de accesorii parazitare? De ce atâtea ocoluri, atâtea paranteze, atâta descriptivism, atâtea povești ale cățelei vorbitoare Eromanga, atâtea alte istorii întrerupte și reluate, amestecate inextricabil, de ce, peste toate acestea, fragmentele de articole de gazetă fără nicio legătură cu problematica romanului? Experiență dintre cele mai insolite ale prozei românești de azi, *Lumea în două zile* n-ar fi avut decât de câștigat de pe urma unor simplificări, a despovărării măcar de o parte a prundișului narativo-descriptiv ce îngreunează atât de mult lectura". Cu toate acestea,

https://biblioteca-digitala.ro

critica ajunge cu ușurință la concluzia unanimă că, așa cum afirma Ion Pecie în analiza sa din revista „Echinox" (nr. 11–12/ 1975), „e un roman excelent și înseamnă un moment al maturității prozei românești contemporane". Punând laolaltă sumedenia de aprecieri critice se desprinde, în fapt, o notă comună ce pune accentul pe capacitatea scriitorului de a „surprinde concretul" și de a „acumula elementele de viață". Prin urmare, ceea ce primează nu este atât împletirea complexă dintre realism și fantastic (pe care o evidențiază, de exemplu, Liviu Petrescu), ci tocmai abilitatea de a aduce anumite întâmplări în actualitate.

La polul opus s-ar putea situa *Iluminări* de Al. Ivasiuc și, oarecum paradoxal, *Incognito* al lui Eugen Barbu. Primul dintre ele este apreciat de D. Micu (în „Contemporanul", nr. 41 din 10 octombrie 1975, *Un roman de idei*): „prin statornicirea unor momente de viață autentică, romanul, fără a reprezenta o realizare artistică de prim ordin, se situează, negreșit, în categoria cărților vii, documente edificatoare asupra condiției umane într-un climat social-istoric precis individualizat". În schimb, Liviu Leonte subliniază, în recenzia sa din „Cronica" (nr. 45 din 7 noiembrie 1975) că, în ciuda calităților sale, „romanul nu poate ascunde o repetare ce se face simțită în tematica, în tipologia personajelor lui Alexandru Ivasiuc, precum și o amplificare a laturii explicative, aproape de didacticism, ca într-un proces de fixare a cunoștințelor deja comunicate prin intermediul eroilor, al ciocnirilor de interese și pasiuni. Repetarea e în legătură și cu faptul că Alexandru Ivasiuc s-a oprit până acum la aspectul voluntar, de câștigare și consolidare a pozițiilor sociale, al eroilor". Primele cronici la *Incognito*-ul lui E. Barbu pot fi găsite la începutul anului 1976, acest fapt fiind cu siguranță datorat și apariției romanului abia în decembrie 1975. Cornel Moraru este unul dintre primii critici care se ocupă pe larg de roman, în numărul 4 al revistei „Flacăra" din 31 ianuarie 1976. În opinia sa „*Incognito* pare să fie o replică la *Delirul*. Ambele romane se opresc asupra aceleiași epoci, dar unghiul de vedere (mai e nevoie s-o spunem?) e diferit. Preda sondează un coșmar colectiv, luminând mai ales cazurile tabu (personalități, evenimente), zguduind în același timp o anume inerție în atitudinea confortabilă față de istorie. În *Delirul* timpul epic se suprapune peste cel obiectiv, fluxul faptelor curge normal dinspre trecut spre viitor. Se dezvăluie pe parcurs, însă niciodată integral, adevărul din interior al epocii, cu care nu ne simțim neapărat solidari și bănuim că nici autorul. Dimpotrivă, în *Incognito* viitorul întretaie contrapunctic trecutul. Istoria e adusă în instanță, cu deosebire în capitolul *Un proces cu multe consecințe*".

Pentru următorul an, 1976, se notează atât o scădere cantitativă (apar 166 de noi titluri), cât și, cu câteva excepții, o diminuare calitativă, acestea nefiind nici pe departe la nivelul celor publicate în anul anterior. Sunt însă o serie de romane care au atras atenția criticii, iar unele dintre ele au rămas și în istoria literaturii. Dintre acestea pot fi amintite *Doctorul Poenaru* de Paul Georgescu (Eminescu), *Căderea Constantinopolului* de Vintilă Corbul (Cartea Românească), *Împăratul norilor* și *Ploile de dincolo de vreme* (Dacia) de Dumitru Radu Popescu (Eminescu), *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* de Fănuș Neagu (Eminescu), *Clipa* de Dinu Săraru (Eminescu),

https://biblioteca-digitala.ro

Racul de Al. Ivasiuc (Albatros) şi, nu în ultimul rând, *Galeria cu viţă sălbatică* de Constantin Ţoiu (Eminescu). Dintre acestea, ca „recipiente" ale variantelor actualităţii se remarcă, fără îndoială, ultimele trei. Dar nu putem să pierdem din vedere nici faptul că o mare parte dintre romanele amintite anterior vor fi criticate exact prin această prismă: lipsa conexiuni cu ceea ce, în epocă se înţelege prin actualitate. Exemplu cel mai direct este reacţia lui M. Ungheanu la romanul lui Fănuş Neagu. Criticul, în revista „Luceafărul" (nr. 12 din 20 martie 1976) apreciază că „prozatorul e prea puţin interesat de impactul personajelor sale cu realităţile curente. Sfidarea teribilistă a unui mediu care-i nemulţumeşte duce la extravaganţa iniţiativelor". Şi, mai mult, ajunge să îi reproşeze că „romanul cade în trivialităţi neaşteptate şi cartea nu se încheagă într-o viziune unitară, sigură. Dacă am căuta «utopia» cărţii, ar rezulta o imagine de un gust îndoielnic. Cetatea ideală a «frumoşilor nebuni» pictaţi de Fănuş Neagu ar fi una înţesată cu localuri de zi şi de noapte, cu barmani şi ospătari veşnic disponibili, cu vânzătoare de flori tinere şi ataţătoare, cu femei care se urcă cu picioarele pe masă pentru a frământa din nou pasta prăjiturilor, cu spectacole jucate de fete goale biciuite de satiri bătrâni, cu bărbaţi a căror ocupaţie zilnică e continua libaţie". La polul opus se situează romanul lui Constantin Ţoiu. Emil Manu, de pildă, în „Săptămâna culturală a Capitalei", nr. 278 din 2 aprilie 1976, mărturiseşte: „Citind romanul lui C. Ţoiu, m-am simţit în permanenţă în interiorul acţiunii lui, am avut mereu senzaţia de participare. Şi lucrul este întru totul firesc, *Galeria cu viţă sălbatică* e romanul generaţiei ce s-a format în deceniul al V-lea şi apartenenţa la o generaţie este, aşa cum apare în contextul cărţii, egală cu un instinct. Carte de atmosferă, lucrată cu ştiinţa contrapunctului epic modern, roman radiografic şi intelectual, romanul unui moralist rafinat sau simplă mărturie în faţa istoriei, *Galeria*... e o rememorare a unui trecut, făcută cu răspundere şi sub impulsul necesităţii...". Dumitru Micu îl vede ca pe „un elogiu al purităţii moral-politice (în „Contemporanul", nr. 15 din 9 aprilie 1976). Până şi M. Ungheanu nu are decât cuvinte de laudă la adresa acestei opere: „Două par a fi intenţiile prime ale lui Constantin Ţoiu în romanul său *Galeria cu viţă sălbatică*: să ne vorbească despre ceea ce este straniu, misterios în existenţa curentă, şi să reconstituie, în episoade aparent fără legătură unele cu altele, înfăţişarea unei epoci şi a unei experienţe social-politice de care ne despart mai puţin de douăzeci de ani. Finalul ne învederează şi cea de a treia intenţie a prozatorului: de a ne arăta ce consecinţe are asupra individului atât pendularea între real şi imaginar, cât şi impactul cu realităţile specifice ale anilor cincizeci de după război. [...] *Galeria cu viţă sălbatică* nu este singura carte care încearcă să ne vorbească despre împrejurări, oameni, evenimente petrecute acum două decenii în acest fel, formula fiind tot aceea a rememorărilor discontinue, lipsite de curgerea cronologică firească. Din prezent, personajele se întorc în trecut, încercând să evoce fapte şi rolul oamenilor în ele, să descifreze un sens, să acuze chiar mentalităţi şi soluţii revolute. Naratorii lui Constantin Ţoiu, sunt doi în *Galeria cu viţă sălbatică*, nu sunt nişte acuzatori, ci firi contemplative, ceea ce dă romanului o altă altitudine a privirii, pe care cărţi inspirate de aceeaşi formulă n-o au. Dacă adăugăm că aceşti contemplativi sunt şi visători, avem şi explicaţia acelui

https://biblioteca-digitala.ro

clarobscur al imaginii care nu lipseşte din mai nicio pagină a cărţii, dându-i acel aer indecis care face judecata să şovăie şi să se piardă în hăţişul îndoielilor" (Luceafărul, nr. 8 din 21 februarie 1976).

Şi în decursul acestui an se vădeşte că una din temele cele mai frecvente ale romanului contemporan este legată de putere, percepută atât ideologic, cât şi filosofic, de maniera în care aceasta articulează o serie de mecanisme, de funcţionalitatea ei practică şi, mai ales, de consecinţele pe care le poate avea în momentul în care intervine un dezechilibru, o diminuare sau o exagerare. Atât *Clipa* lui Dinu Săraru, cât şi *Racul* se încadrează perfect în această tematică, deşi trebuie subliniat că autorii tratează diferit filonul politic devenit şi acesta, la rândul lui, o constantă evidentă a literaturii române de la mijlocul anilor '70. În interviul acordat lui George Arion în numărul 39 al revistei *Flacăra* din 30 septembrie 1976, Dinu Săraru face în primul rând referire, înainte de a vorbi despre roman, la „sensul revoluţiei noastre", afirmând: „Dacă studiem atenţi cuvântările tovarăşului Nicolae Ceauşescu va trebui să observăm insistenţa, nu numai teoretică, programul acestui mare om pentru ideea de fericire a omului în România. Poate că nimeni în istoria noastră n-a făcut să vibreze atât de puternic această idee ca actualul preşedinte al României. Noi toţi trebuie să devenim robii acestei idei de fericire pentru fiecare cetăţean. Fericirea e o noţiune gravă. Ea implică gravitate în fiecare gest, act, cuvânt. [...] Dacă sensul revoluţiei noastre e o noţiune gravă, dă-mi voie să spun că nu pot să mai justific starea de beatitudine a unor gazetari români, a unor gazete, în împrejurări în care ar trebui să adopte o atitudine sobră. Trebuie să ne reevaluăm cuvintele cu care scriem, să le aducem la nivelul vieţii noastre sociale. Se manifestă o tendinţă spre bombasticism în presa noastră. Cuvintele au însă nevoie să sune la adevărata lor încărcătură de adevăr şi de emoţie. Altfel le demonetizăm". Dar această introducere o face doar pentru a sublinia importanţa „complexităţii problemelor social-politice". În opinia sa, „scriitorii trebuie să fie ca nişte buldozere care pregătesc terenul pentru o pădure de idei şi sentimente. [...] Trebuie să ajungem în împrejurarea ca fiecare act al unui scriitor să fie un act de conştiinţă [...]". Pentru Dinu Săraru este evident că „cel mai interesant moment pentru literatură este momentul actual", justificând apoi că „există [...] astăzi o apetenţă extraordinară pentru literatura inspirată din viaţa politică. Ar fi de altfel absurd ca o societate prin excelenţă politică aşa cum este societatea noastră să nu poată determina o literatură şi o artă profund politice. Ele trebuie să contribuie la purificarea vieţii noastre spirituale. Scriitorul trebuie să dea societăţii sentimentul că materializează conştiinţa opiniei publice a întregii societăţi la un moment dat".

În schimb, romanul lui Ivasiuc prezintă, cel puţin la prima vedere, o situaţie aparte, mai ales datorită faptului că acţiunea este plasată în zona Americii Latine. Dar, atât la nivelul general al operei autorului, cât şi raportat la ambientul tematic al perioadei, se poziţionează perfect în cadrul acestei teme a puterii, deosebirea fiind doar de perspectivă: este denunţat caracterul opresiv, tendinţa negativă pe care aceasta o putea lua, influenţele ei nefaste ducând până la anihilarea personalităţii individului. Această caracterisitcă este foarte bine subliniată, de exemplu, de către

https://biblioteca-digitala.ro

Dumitru Micu în articolul său, *Sensul libertății*, din revista „Contemporanul" (nr. 6 din 11 februarie 1977). Dar, pe lângă notarea faptului că romanul lui Ivasiuc este dominat de această componentă în forma sa totalitară, cu efecte răvășitoare asupra conștiinței umane, el mai observă și că „formula scrierii e ambiguă. Roman al unor revelații interioare, al unor «iluminări» (întoarse), *Racul* conține și elemente de roman-parabolă, rezumate în titlu. Spre a se realiza superior în sfera prozei de analiză și dezbatere etică, scrierea se cerea axată pe evoluția unei conștiințe mai complexe și mai adânci, mai dramatice și mai imprevizibile decât aceea a lui Don Miguel... Cât privește eposul, ca atare, el prezintă puțin interes, fiind sumar și, în parte, de tip jurnalistic". În schimb, Nicolae Manolescu, în cronica sa din „România literară" (nr. 49 din 2 decembrie 1976) apreciază că acesta este „original și captivant ideologic, în ciuda defectelor de construcție, și mai ales de exprimare care-l fac, pe alocuri, rebarbativ stilistic". Regăsim, la trei ani de la apariția ultimului roman antum al lui Al. Ivasiuc, următorul comentariu: „Pornind de la o schemă prestabilită, parabola politică *Racul* este rezultatul unor îndelungi reflecții ale autorului său. Îmbinate cu participarea sa activă la viața socială, ele au condus la ipoteza că omul care nu se găsește în miezul problemelor este privat de libertate, trăind și acționând sub egida automatismului [...]". (Andrei Zanca-Sofalvi, *Ivasiuc și tentația inteligenței* în revista „Echinox", nr. 8–9 din septembrie 1979).

Următorul an, 1977, privit în ansamblu, este caracterizat atât de un număr mai mare de titluri (170), cât și de o mai mare diversitate tematică. De o extremă relevanță pe acest subiect sunt cele două analize retrospective privind proza anului 1977, cea a lui Dumitru Micu (*Anul 1977 în proză* din revista „Contemporanul", nr. 52 din 30 decembrie 1977) și cea a lui Cornel Moraru, *Bilanț anticipativ: proza anului '77. Realitate și reflec*tare, apărută în revista „Astra" (nr. 108 din septembrie 1977). Amândouă materialele subliniază, în esență, exact această varietate de subiecte, fiind cuprinse aici, pe lângă romanul politic și cel social, axat în special pe perioada de după război, și romanul istoric (subiect condiționat și el de două aniversări prezente în acest an: Războiul pentru independență din 1877 și răscoalele țărănești din 1907). Dumitru Micu apreciază că „producția editorială din domeniul prozei epice a fost, și în acest an, torențială. Cel puțin optzeci de romane au văzut lumina până la 1 decembrie, nepunând la socoteală cărțile subintitulate «roman» fără a fi, de fapt, în accepția proprie a termenului, precum, de pildă, *Roata gândirii, roata pământului* de Ioana Postelnicu. Culegerile de nuvele cine ar sta să le numere? [...] Numeroase, cărțile de proză ale anului 1977 sunt de la sine înțeles, și foarte diferențiate: nu numai sub raportul valorii, dar din toate punctele de vedere. Numaidecât sare în ochi varianta tematică. Romanele, spre a nu mai vorbi de nuvele, schițe și povestiri, reflectă zone dintre cele mai diferite ale realității de astăzi și din trecut, evocă momente și perioade diverse ale istoriei naționale. Centenarul războiului pentru independență, mai ales, a fost marcat, în spațiul prozei literare, prin multiple apariții, precum *Cronică eroică*, «romanul document» de proporții impunătoare al lui Radu Theodoru, *Scrisoarea de la Rahova* de Paul Anghel, *Lunea*

https://biblioteca-digitala.ro

cea mare de Dan Mutaşcu. [...] Acesta este, privit de sus, peisajul epic al anului 1977. Pentru a-i marca reliefurile, câteva titluri se cer menţionate aparte (dominând proza poeţilor). Printre acestea, negreşit: *Orgolii*, *Cartea milionarului*, *Pasărea şi umbra*, *Fascinaţia*, *Camera cu oglinzi*, *După-amiezi ploioase la «Boul bălţat»*. Ce loc ierarhic ocupă fiecare în ansamblul prozei contemporane nu se poate încă stabili (şi în nici un caz de către cineva care nu le-a citit pe toate), însă ecourile pe care le-au provocat în presă legitimează înscrierea lor între cărţile de interes deosebit ale anului". Pe lângă romanele menţionate de D. Micu ar mai putea fi amintite şi *Rug şi flacără* de Eugen Uricaru (Dacia), apreciat de către Dan Culcer ca fiind „unul dintre cele mai bine scrise romane istorice româneşti" (în numărul 6 al revistei „Vatra" din iunie 1977), *Roşu pe alb* de Nicolae Ţic (Eminescu), în contextul unei întregii suite de romane de inspiraţie istorică care, în multe cazuri, mai ales atunci când este vorba de cele ce au ca sursă de inspiraţie istoria recentă, glisează adesea spre romanul socio-politic şi chiar psihologic, ajungând să atingă astfel chiar subiectul actualităţii (interesează de fapt condiţia individului prins într-un anumit set de transformări sociale, sunt evaluate dezideratele sale în contextul unor erori oarecum standardizate). În acest sens ar putea fi amintit cel de-al doilea volum din *Incognito* de Eugen Barbu (Eminescu) despre care Emil Manu, în *Istoria în mers* („România literară", nr. 20 din 19 mai 1977) spunea că „aici interesează epoca, materie vie, crudă chiar, ce scapă printre degete documentariştilor şi pe care ziariştii o surprind dar o şi fac efemeră după ce ziarul a dispărut de sub ochi. Eugen Barbu o tratează ca un scriitor ce nu ignoră documentul, materia conţinută în presă, în informaţiile orale, în memorii etc. Sinteza lor, gândită cinematografic, devine materie romanescă de un acut interes epic. S-ar putea ca un lector determinist să-l acuze pe autor că a utilizat în prezentarea şi deci în definirea epocii date şi imagini ce n-au aparţinut «cu acte» personajelor din carte sau prototipurilor lor. [...] Un roman ca acesta, în mai multe volume, un roman al unei epoci de război, de mizerie, de angoase, de nesiguranţă, de bombardamente, de pregătire a insurecţiei, de demolare a unei lumi care citise pe Spengler sau care visa încă miraje simboliste, într-un cuvânt un roman al unei istorii recente, dar încă neluminată suficient de documente istorice, este interesant în general (ţinând, până la un punct, locul unei istorii), dar este mult mai interesant în viziunea unui romancier îndrăzneţ care luminează epoca, aducând-o cu luciditate în prezent, nu ca *spectacol*, ci ca *proces*".

În *Variante şi modele noi în proza contemporană*, Constantin Pricop, în numărul 8 al revistei „Cronica" din 24 februarie 1978, grupează discuţia în jurul a trei dintre cele mai remarcabile romane ale acestui an: *Trei dinţi din faţă* de Marin Sorescu, *Cartea milionarului* de Ştefan Bănulescu şi *Istorii*. Vol. 1, de Mircea Ciobanu, arătând „că scrierile de felul celor amintite nu sunt «accidente» în peisajul prozei contemporane, nu sunt reuşite în direcţii marginale, ci reprezintă direcţii noi şi interesante în dezvoltarea prozei noastre". Dar cele mai importante romane pe care pe care criticul le omite, sunt, după cum se poate observa, *Orgolii* de Augustin Buzura şi *Viaţa ca o pradă* de Marin Preda.

https://biblioteca-digitala.ro

Printre cele mai valoroase apariții ale acestui an se numără și *Trei dinți din față* de Marin Sorescu. Analizat în detaliu de către G. Dimisianu, în articolul său despre *Romanul ironic*, apărut în „România literară", nr. 20 din 19 mai 1977, acesta este definit ca „*roman* în toată puterea cuvântului, roman epic și nu manifestarea unei conștiințe lirice în materie narativă, cum poate se așteaptă aceia care știu scrierile anterioare ale lui Marin Sorescu. Teatrul său e poetic, vehiculând personaje-simboluri și dezvoltând sugestiile unor metafore structuratoare, eseistica de asemeni pornește din îndemnul trăirii lirice a subiectelor; romanul în schimb e clădit pe observație și psihologie, pe descriere de medii și comportamente umane, pe răsfrângerea unei lumi complexe, datată istoric și încadrată social. Ceea ce leagă această nouă scriere a lui Marin Sorescu de spiritul întregii sale creații este prezența ironiei, a ironiei ca mod lucid al distanțării de mentalitățile filistine, ori de trăirile simulate, inautentice. Emfaza stilistică este și ea unul din mobilurile acțiunii de discreditare, menținând mereu trează verva ironică a scriitorului". Orientat în special pe zugrăvirea dramatismului epocii postbelice, cu toate implicațiile de ordin social și moral care decurg de aici, romanul lui M. Sorescu poate fi încadrat în categoria celor care se ocupă de „obsedantul deceniu", cu observația că „unda de ironie, așa de caracteristică scrisului lui Marin Sorescu, își are sorgintea în viziunea detașată, de sus, dar niciodată indiferentă a autorului, care mai întâi își apropie lumea pe care o zugrăvește și după aceea, ca un adevărat părinte al ei, își îngăduie s-o mustre, spre a o feri de boala iluziilor ce se pot rata", așa cum apreciază Pompiliu Marcea în „Scânteia (nr. 10 878 din 10 august 1977).

Romanul lui Ștefan Bănulescu, *Cartea milionarului. Partea I. Cartea de la Metopolis* (Eminescu) se încadrează, în schimb, într-un teritoriu ce poate fi definit drept mitic, dar care, din punct de vedere uman, istoric, social „este o anatomie a solitudinii, privită când cu compasiune tragică, când cu distanțare ironică. Legea sa fundamentală este dubletul, implicarea succesivă a tezei (atitudine comprehensivă, deschidere spre legendă), dar și a antitezei (demitizarea, luarea în absolută deriziune a fabulosului), așa cum afirmă Ioan Adam (în „Scânteia tineretului", nr. 8778 din 11 august 1977) sau „cronica pozitivă a unei lumi fabuloase, studiul meticulos al unui mit, povestirea realistă perfid de conștiincioasă, a unor întâmplări despre care, pe măsură ce aflăm că s-au petrecut – istoria unui timp care în loc să curgă se rotește" (Nicolae Manolescu, *Romanul unui povestitor*, în „Contemporanul", nr. 33 din 19 august 1977).

La fel de aparte este și romanul lui Mircea Ciobanu, considerat de anumiți critici, precum Virgil Ardeleanu, ca fiind „categoric tradiționalist" (afirmație făcută în „Steaua", nr. 3 din martie 1977); alții, precum Laurențiu Ulici văd „o întreagă psihologie a ideilor, cu precădere morale, dezvoltată într-o proză de atmosferă și într-o manieră stilistică personală; univers epic închis, dominat de relații simbolice și de atitudini echivoce..." (*Promoția fără critici*, „Luceafărul", nr. 12 din 25 martie 1978).

N. Manolescu, în articolul *Romanul de moravuri*, apărut în revista „România literară" (nr. 19 din 12 mai 1977) scrie despre *Orgolii* de Augustin Buzura (Dacia):

https://biblioteca-digitala.ro

„pornind de la premisele unui roman psihologic, autorul scrie în fond unul de moravuri; interesant mai puțin ca analiză a unei crize sufletești, și mai mult ca radiografie morală a unui mediu corupt". Prin urmare, în opinia sa acesta „amestecă [...] problematica psihologică a unui roman de analiză cu satira de moravuri. Un roman serios, patetic, al crizei moral-intelectuale și unul caricatural, grotesc, al parvenirii sociale încearcă să locuiască sub același acoperiș [...]".

Viața ca o pradă, romanul din 1977 al lui Marin Preda, ocupă un loc cu adevărat singular, neputând fi pus alături de niciunul dintre celelalte romane ale acestui an, constituind, mai degrabă, un jurnal de creație al romancierului. M. Ungheanu, în cronica sa literară dedicată acestui volum (din numărul 20 al revistei „Luceafărul", apărut în 20 mai 1977) îl definea ca fiind „o carte inclasificabilă", adăugând că „ea nu e roman propriu-zis, rememorând întâmplări importante din viața scriitorului ea nu este însă în întregime o carte de memorii în accepția cunoscută". Același critic sublinia faptul că „*Viața ca o pradă* e, de aceea, neobișnuitul jurnal de creație al scriitorului, mai exact spus, romanul unui roman. Ea poate fi citită atât ca replică a *Delirului*, cât și ca o carte de memorii, dar mai presus de asta, ca istoria unei capodopere, care începe încă de la stadiul incipient al acesteia. Perspectiva totalizantă a *Vieții ca o pradă* n-o dă decât acest unghi al romanului unui roman, în care scriitorul e în egală măsură autor și personaj. Unghiul moral, ca și acuitatea observației morale, incisivitatea portretistică, calitatea literară propriu-zisă a paginilor sporesc valoarea de excepție a unei cărți de o configurație neobișnuită în literatura română". Și Nicolae Manolescu îl definește ca fiind „cartea unei cărți" (în numărul 20 al revistei „România literară" din 19 mai 1977): „Explicând, în fond, cum s-au născut *Moromeții*, *Viața ca o pradă* e un original jurnal de creație al romanului: mai bine zis, al trecerii unui scriitor de la întâia operă la a doua, moment important, când viața și literatura lui capătă sens, direcție, și o necesitate neștiută până atunci se dezvăluie. *Viața ca o pradă* nu e cartea unei vieți, ci cartea unei cărți. Foarte frumoasă și profundă, scrisă parcă pe măsură ce autorului însuși i se descoperă tema meditațiilor sale (și tocmai de aceea vie, deloc contrafăcută, pasionantă ca document sufletesc); o carte, nu veselă, ci amară, străbătută de o anxietate ciudată și de o la fel de ciudată îndoială".

Trecând la următorul an, 1978, se înregistrează statistic 165 de titluri de romane românești, dintre care sunt de remarcat în principal volumul al II-lea din *Istorii* de Mircea Ciobanu (Cartea Românească) și volumul al III-lea din *Incognito* de Eugen Barbu (Eminescu). Relevante însă pentru tema actualității în proză sunt, mai degrabă, *Ocheanul întors* de Radu Petrescu (Cartea Românească), *Nesfârșitele primejdii* de Mircea Horia Simionescu (Eminescu), dar și romanul lui Eugen Uricaru, *Mierea* (Albatros).

Despre romanul lui Radu Petrescu vorbește Paul Georgescu în *Pasiunea scriitorului*, articol apărut în numărul 22 al revistei „România literară" din 1 iunie 1978: „Impresia globală pe care o lasă cititorului «Jurnalul» lui Radu Petrescu este aceea de discreție, de fervoare și de frumuseți. Izbește mai cu seamă faptul că o unică pasiune dă conținut, dramă, ordine și scop – deci justificare – vieții autorului, pasiune

https://biblioteca-digitala.ro

căreia îi subordonează şi îi dăruieşte totul, inclusiv pe sine însuşi. *Ocheanul întors* exprimă – cu precădere pătimirea eroului pentru patima sa: scrisul. [...] Evidentă, profund impresionantă este în paginile *Ocheanului* acea putere a marilor sensibili, a fragililor ce par mereu gata să se frângă şi să se prăbuşească, dar care cu o tenacitate obsedată se ridică mereu din epuizare şi apatie, forţa vulnerabilă a creatorilor mereu renăscută precum pasărea Phoenix din propria-i cenuşă. Conştiinţa misiunii scriitoriceşti (constantă) şi conştiinţa valorii proprii (mai oscilantă) fac uneori afirmaţii juvenil exacerbate. În genere însă, aşa cum am afirmat la început, Radu Petrescu reuşeşte să găsească, spre a-şi exprima drama, o foarte personală violenţă în discuţie. Foloseşte ades comparaţia şi metafora pentru ca să sune strigătul şoptit, şi să pară patosul neutru: «Se zice că zidarii care lucrează la mari înălţimi încearcă impulsul sinistru de a se arunca jos şi de aceea sunt legaţi. Un gol adânc sub mine am şi eu, încerc acelaşi impuls». [...] *Ocheanul întors* este unul dintre cele mai semnificative şi mai pasionante *Jurnale* ale literaturii noastre". În realitate, în ciuda singularităţii sale şi a dificultăţilor generate de construcţia extrem de capricioasă, acesta urmăreşte evoluţia „conştiinţei creatoare", din acest motiv cronologia evenimentelor nefiind dictată de „timpul real" ci de „timpul intern al autorului".

Nesfârşitele primejdii, romanul semnat de Mircea Horia Simionescu, se încadrează perfect în tema actualităţii atât de vehiculată în romanul contemporan, apelând la motivul „căutării adevărului". În opinia lui Cornel Moraru, exprimată în cronica sa literară din revista „Flacăra" (nr. 23 din 8 iunie 1978), „este un roman imposibil de prins într-o singură formulă. Autorul l-a scris sub imperativul totalităţii. Este un roman de actualitate, un roman de idei cu referinţe de subtil rafinament la regnul artei, îndeosebi la muzică şi pictură. Naraţiunea avansează lent şi concentric, în timp ce retrospecţia conferă mobilitate structurilor epice. Rezultă (stilistic) o sinteză de ambiguitate şi rigoare, de prudenţă şi paradox. Autorul evită, cu ironie poate, câteva dintre locurile comune ale epicii de azi. Plasează bunăoară ancheta într-o altă epocă, dar nici nu estompează contrastele morale care mai persistă uneori în orânduirea noastră. Făcând din personaje nişte himere, iar din George Pelimon un virtual romancier, autorul duce oarecum la limită posibilităţile romanului însuşi. Dar Mircea Horia Simionescu nu ni se pare un artist excesiv. Romancierul-personaj suferă mai mult decât eroii săi. Iar dacă visele acestuia alunecă nu o dată în coşmar şi boală, ele sunt transcrise întotdeauna cu luciditate şi impecabilă retorică".

Laurenţiu Ulici este unul dintre primii care analizează romanul lui Eugen Uricaru, *Mierea*, ce se axează pe una dintre constantele literare ale acestei perioade, respectiv epoca postbelică. dar ceea ce aduce nou acest roman este că „la egală distanţă de «idilismul» mai vechi şi de «polemismul» mai nou – cele două atitudini mai largi care grupează romanele dedicate investigării deceniului al şaselea – poziţia lui Eugen Uricaru e mai realistă, în sensul obiectivităţii, şi mai subtilă, în sensul înţelegerii lui «ieri» de la nivelul practicii sociale de «azi». În loc să polemizeze cu defectele anilor '50, descoperind adevăruri evidente şi restabilite, prozatorul e interesat de observarea ecoului acestor defecte în viaţa şi în conştiinţa morală a omului din anii '70".

https://biblioteca-digitala.ro

De cele mai multe ori articolele de critică literară apărute în presa românească a epocii sunt axate pe analiza detaliată a unui roman în sine sau a unor grupuri tematice ce includ anumite romane, situația cel mai des întâlnită fiind cea a romanelor sociale, politice, roman istoric sau roman realist în general. De pildă, Ion Cristoiu, într-o anchetă a revistei „Amfiteatru" (nr. 7 din iulie 1977), referindu-se la *Conceptele criticii literare marxiste*, discută pe larg despre roman: „Asistăm în ultimul timp la o afirmare decisivă a romanului românesc contemporan, născută din orientarea unor scriitori de prestigiu către abordarea curajoasă a complexei problematici social-politice și filosofice a revoluției socialiste - experiență istorică fundamentală, care oferă literaturii noastre premise de excepție, o ferește de sterilitatea experimentelor livrești din alte literaturi cu un trecut prestigios, cea franceză de exemplu. Fenomen cu atât mai interesant cu cât acești romancieri reiau unele teme ale perioadei de început a literaturii socialiste, într-o abordare mult mai nuanțată, polemică chiar. Dacă romanele perioadei de început au fost salutate, la momentul cuvenit, ca tot atâtea încercări de a îmbogăți tematica literară, sau de a revalorifica dintr-o perspectivă nouă teme tradiționale, dacă *Mitrea Cocor* de Sadoveanu, *Negura* și *Temelia* de Eusebiu Camilar, *Ana Roșculeț* de Marin Preda, *Un om între oameni* de Camil Petrescu au răspuns prompt îndemnului sadovenian, conform căruia *timpul nu așteaptă*, abordând o realitate în constituire, romane apărute în ultimul timp cum ar fi *Delirul*, *Incognito*, *Apa* de Al. Ivasiuc, *Niște țărani* și *Clipa* de Dinu Săraru, *Drumul câinelui* și *Caloianul* de I. Lăncrănjan, *Fețele tăcerii* de A. Buzura aduc o perspectivă proprie asupra unor teme – devenite deja clasice – ale literaturii noi, perspectivă posibilă prin clarificările teoretice aduse de Congresul al XI-lea al PCR. Trăsătura caracteristică a ceea ce revista Flacăra numea sugestiv *Noul roman românesc*, constă deci tocmai în acest spor de problematizare, de meditație, în voința de a se implica în dezbaterea social-politică și filosofică a revoluției socialiste". Un alt exemplu edificator ar putea fi considerat articolul semnat de Romul Munteanu în numărul 45 din 10 noiembrie 1977 al revistei „România literară", *Problematica romanului contemporan. Direcții. Tendințe*, unde încearcă să traseze anumite trasee tematice ale romanului românesc contemporan analizând, din această perspectivă, o mare parte din operele importante apărute în acești ani. Concluzia la care ajunge este că devansarea „unei epoci depășite presupune existența unui alt climat spiritual, de libertate, când relevarea unor erori și abuzuri ale puterii a devenit cu putință, tocmai pentru a ne despărți de ele în mod definitiv. De altfel *efectul de distanțare* față de această perioadă este foarte puternic în toate aceste *romane-anchetă*".

Actualitatea romanului românesc este un aspect de care critica literară a epocii este de asemenea foarte interesată, implicând atât analiza conținutului de idei, cât și studierea mijloacelor artistice folosite de un scriitor sau de altul. În una din dezbaterile „României literare" (cea din numărul 46 din 17 noiembrie 1977) Dana Dumitriu propune ca temă *Actualitatea în roman*, apreciind că „nu evenimentul sau conjunctura socială, politică, economică oferă «actualitatea» mult dorită, ci mutațiile valorice pe care le determină în conștiința umană, mutații care pot interesa deopotrivă

https://biblioteca-digitala.ro

pe cititorul de azi şi pe cititorul de mâine". Prin urmare, ceea ce primează este în special originalitatea, noutatea şi conţinutul de idei ce se pot regăsi în romanele apărute la mijlocul anilor '70.

Se deduce cu uşurinţă faptul că una dintre temele principale este „prezentul", aşa cum afirma şi Al. Andriţoiu în „Scânteia tineretului" (nr. 8869 din 29 noiembrie 1977), urmat îndeaproape de Eugen Uricaru ce încadrează până şi romanul istoric în categoria romanelor de „acută actualitate", justificând acest fapt prin rolul său ideal: acela de a oferi răspunsuri cititorului cu privire la o serie de întrebări ancorate în prezent. Interesează de asemenea structurarea psihologică a variilor personaje mai ales datorită filtrării situaţiilor pe care acestea le trăiesc printr-o prismă contemporană. Pe acest subiect, Pompiliu Marcea descoperea, în *Valenţe noi în proza actuală*, articol apărut în „România literară" (nr. 16 din 21 aprilie 1977), „semnele înnoirii romanului, ale sincronizării lui la sensibilitatea actuală".

Romanul actual aduce în prim plan, cu siguranţă, personaje şi relatări ce implică, de fiecare dată, atât analiza interioară, cât şi un anumit răspuns în atitudinea lor; ca scop, acesta poate fi considerat ca fiind într-o oarecare măsură standardizat, orientându-se nu înspre căutarea adevărului, diferenţa fiind însă făcută de înţelegerea şi, mai ales, de interpretarea lui. Din punct de vedere temporal sunt preferate perioade nu foarte îndepărtate, la care eroii pot participa implicit, unghiul de analiză extinzându-se atât asupra lor din perspectiva de „indivizi asupra cărora s-a exercitat puterea", cât şi ca exponenţi direcţi, câteodată chiar violenţi, ai acesteia.

D.R. Popescu, într-un interviu acordat lui Mihai Tatulici, în numărul 35 din 2 noiembrie 1976 al revistei „Viaţa studenţească", discută în detaliu tocmai despre acest concept al actualităţii ce constă, în opinia sa, „nu în racordarea temporală şi formală, în fond, ci în actualitatea ideilor pe care le vehiculează", adăugând: „ Zilele, cu cât sunt mai apropiate de noi, cu atât sunt mai efemere. Cu cât ne îndepărtăm în trecut, cu atât zilele capătă o semnificaţie. Ele câştigă în stabilitate, în consistenţă, pierzând cantitatea de efemer, zilele devin timp, au o mai mare doză de istorie, devin istorie. Literaturii nu-i este proprie o goană după zilele recente, ci o stabilitate care este mai aproape de adevăr. A scrie un roman de actualitate nu înseamnă a scrie, neapărat, despre un eveniment din 1875 într-o carte apărută în 1976, a scrie literatură de actualitate nu înseamnă a face reportajul literaturizat al unor fapte încă vii în memoria publică, a face literatură de actualitate nu înseamnă a cădea în greşeala acelora care brodează o intrigă subţire în jurul unui eveniment, să zicem construirea unei hidrocentrale. A face literatură de actualitate înseamnă, în primul rând, a scrie cu conştiinţă şi pentru conştiinţa actualităţii".

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIE

Simion, Eugen (coord. gen.); Lucian Chișu (coord. redacțional); Simona Antofi; Ana-Maria Bănică; Carmen Brăgaru; Aluniţa Cofan; Cristina Deutsch. *Cronologia vieții literare românești: perioada postbelică,* Vol. XXI-A: 1975 , Editura Muzeul Literaturii Române (CNCS B), București, 2020.

Simion, Eugen (coord. gen.); Lucian Chișu (coord. redacțional); Simona Antofi; Ana-Maria Bănică; Carmen Brăgaru; Aluniţa Cofan; Cristina Deutsch. *Cronologia vieții literare românești: perioada postbelică,* Vol. XXI-B: 1975 , Editura Muzeul Literaturii Române (CNCS B), București, 2020.

Simion, Eugen (coord. gen.); Lucian Chișu (coord. redacțional); Simona Antofi; Ana-Maria Bănică; Carmen Brăgaru; Aluniţa Cofan; Cristina Deutsch. *Cronologia vieții literare românești: perioada postbelică,* Vol. XXII-A: 1976 , Editura Muzeul Literaturii Române (CNCS B), București, 2020.

Simion, Eugen (coord. gen.); Lucian Chișu (coord. redacțional); Simona Antofi; Ana-Maria Bănică; Carmen Brăgaru; Aluniţa Cofan; Cristina Deutsch. *Cronologia vieții literare românești: perioada postbelică,* Vol. XXII-B: 1976 , Editura Muzeul Literaturii Române (CNCS B), București, 2020.

Simion, Eugen (coord. gen.); Lucian Chișu (coord. redacțional); Simona Antofi; Ana-Maria Bănică; Carmen Brăgaru; Aluniţa Cofan; Cristina Deutsch. *Cronologia vieții literare românești: perioada postbelică,* Vol. XXIII-A: 1977 , Editura Muzeul Literaturii Române (CNCS B), București, 2020.

Simion, Eugen (coord. gen.); Lucian Chișu (coord. redacțional); Simona Antofi; Ana-Maria Bănică; Carmen Brăgaru; Aluniţa Cofan; Cristina Deutsch. *Cronologia vieții literare românești: perioada postbelică,* Vol. XXIII-B: 1977 , Editura Muzeul Literaturii Române (CNCS B), București, 2020.

Simion, Eugen (coord. gen.); Lucian Chișu (coord. redacțional); Simona Antofi; Ana-Maria Bănică; Carmen Brăgaru; Aluniţa Cofan; Cristina Deutsch. *Cronologia vieții literare românești: perioada postbelică,* Vol. XXIV-A: 1978 , Editura Muzeul Literaturii Române (CNCS B), București, 2020.

Simion, Eugen (coord. gen.); Lucian Chișu (coord. redacțional); Simona Antofi; Ana-Maria Bănică; Carmen Brăgaru; Aluniţa Cofan; Cristina Deutsch. *Cronologia vieții literare românești: perioada postbelică,* Vol. XXIV-B: 1978 , Editura Muzeul Literaturii Române (CNCS B), București, 2020.

Simion, Eugen (coord. gen.); Lucian Chișu (coord. redacțional); Andreea Apostu; Răduț Bîlbîie; Elena Botezatu; *Cronologia vieții literare românești: perioada postbelică,* Vol. XXV-B: 1979 , Editura Muzeul Literaturii Române (CNCS B), București, 2020.

https://biblioteca-digitala.ro

THE TOPICALITY OF THE ROMANIAN NOVEL BETWEEN 1975-1978

Abstract

The topicality of the Romanian novel can be considered one of the most important subjects approached by critics in the literary press of the '70s. The "modern novel" emphasizes especially the originality, novelty, and depth of ideas, a detail that can be easily found in the Romanian literary production between 1975-1978. The present case study is intended to be a demonstration of the close connection between literature and current events on the one hand and, on the other hand, the combination of realism with the other two elements. Therefore, it can be appreciated that topicality becomes not only a common constant but establishes a relationship in both literary and critical work, applied directly to the text. The direct consequence will be that the dominant orientation in the novel of these years is towards the event, intended as social, political but also historical, a fact demonstrated by the vast majority of works that create the narrative landscape of the mid '70s.

Keywords: Romanian literature, Romanian Fiction, 1970s, Topicality in the Novel.

Rezumat

Actualitatea romanului românesc poate fi considerată unul dintre cele mai importante subiecte abordate de critica literară în presa anilor '70. „Romanul modern" subliniază mai ales originalitatea, noutatea şi profunzimea ideilor, un detaliu care poate fi găsit cu uşurinţă în producţia literară românească între 1975-1978. Prezentul studiu de caz este destinat să fie o demonstraţie a legăturii strânse dintre literatură şi evenimentele actuale de pe de o parte şi, pe de altă parte, combinarea realismului cu celelalte două elemente. Prin urmare, se poate aprecia că actualitatea devine nu numai o constantă comună, ci stabileşte o relaţie atât în opera literară, cât şi în cea critică, aplicată direct textului. O consecinţă directă va fi aceea că orientarea dominantă în romanul acestor ani este spre eveniment, înţeles ca social, politic dar şi istoric, fapt demonstrat de vasta majoritatea lucrărilor care creează peisajul narativ de la mijlocul anilor '70.

Cuvinte-cheie: literatură română, roman românesc, anii '70, actualitatea în roman.

https://biblioteca-digitala.ro

„LITERATURA SOVIETICĂ, MĂREȚUL NOSTRU EXEMPLU”
(o incursiune în culisele celui de-al doilea Congres Unional al scriitorilor din URSS)

Ana-Maria Bănică*

Evenimentul, întâmpinat în presa sovietică cu osanale și omagii, urmărește să consolideze moștenirea literară a realismului-socialist și să elimine părerile antagonice ale dușmanilor de clasă, identificați în literatura teoreticienilor artei pentru artă. Discuțiile devin o sursă de inspirație pentru constructorii socialismului din țările intrate sub protectoratul sovietic la finalul celui de Al Doilea Război Mondial. În ziarele și revistele „literaturilor surori” din spațiul comunist, momentul este anticipat prin traduceri din învățăturile marxism-leninismului[1], texte polemice[2], rubrici omagiale[3], interviuri[4] sau articole despre modelele realismului-socialist[5], toate acestea accentuând importanța literaturii sovietice în cultura românească și nerăbdarea unor spirite autohtone de a descoperi „inovațiile” grupului de scriitori pentru care lumina răsare de la... Kremlin.

---

* Asistent de cercetare, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române; e-mail: anamariabanica90@yahoo.com.

[1] P. Trofimov, I. Borev, V. Vanslov, V. Skaterșcikov, *Principiile esteticii marxist-leniniste*, în cadrul rubricii intitulate „În întâmpinarea celui de al II-lea Congres al scriitorilor sovietici”, text tradus în limba română din revista „Komunist”, nr. 16/1954, publicate în „Gazeta literară” în două numere consecutive: nr. 39, joi 9 decembrie 1954 și nr. 40, Joi 16 decembrie 1954.

[2] Galina Nikolaeva, *Cum se creează imaginea eroului*, rubrica „În preajma celui de al doilea Congres al scriitorilor sovietici”, articol prescurtat din „Literaturnaia gazeta”, nr. 115, publicat în „Gazeta literară”, nr. 34, joi 4 noiembrie 1954; B. Riurikov, *Idealul estetic și problema eroului pozitiv*, la rubrica „În preajma Congresului scriitorilor sovietici”, text prescurtat din „Literaturnaia gazeta”, nr. 131, publicat în traducere românească în „Gazeta literară” în două numere consecutive: nr. 36, joi 18 noiembrie 1954 și nr. 37, joi 25 noiembrie 1954.

[3] Rubrică omagială: „Literatura sovietică, mărețul nostru exemplu”; Semnează texte: Cezar Petrescu (*Mărturisiri vechi și nouă*), Petru Dumitriu (*E și al nostru...),* Maria Banuș (*Prinos literaturii umanismului contemporan*), Ion Pas (*Tot ce am realizat valabil...*), Eugen Jebeleanu (*Apărând libertatea*), A.E. Baconsky *(Un bilanț grandios*), în „Gazeta literară”, nr. 40, joi, 16 decembrie, 1954, p. 3.

[4] *De vorbă cu Mihai Beniuc*, Secretar al Uniunii Scriitorilor din RPR., *Un eveniment de seamă în viața literaturii sovietice și mondiale*, nr. 39, joi 9 decembrie, 1954, , p. 1.; *De vorbă cu scriitorul V. Em Galan: Să folosim creator ajutorul literaturii sovietice*, în „Gazeta literară”, nr. 40, joi, 16 decembrie, 1954, p. 1.

[5] S. Damian, *Marile tradiții ale umanismului gorkian*, în „România liberă”, nr. 3176, duminică, 19 decembrie, 1954, p. 2.

RITL, p. 237–251, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

S. Damian, Mihai Beniuc, Cezar Petrescu, Maria Banuş, Petru Dumitriu, A.E. Baconsky susţin cu vehemenţă forţa socialismului şi a metodei realismului-socialist de a schimba lumea, dar se diferenţiază prin aspectele abordate. Dacă unii dintre oponenţi se lasă fascinaţi de mirajul discursului elogios şi combatant (Mihai Beniuc, Maria Banuş, A. E. Baconsky), alţii (Cezar Petrescu, S. Damian) analizează modelele literare oferite de literatura socialistă, insistând asupra deosebirilor dintre creaţia lui Tolstoi, Gorki etc. şi cea a romancierilor occidentali, căzuţi în patosul estetismului.

În interviul oferit[6], Mihai Beniuc aminteşte pericolul iminent venit din partea duşmanilor de clasă, dornici să-şi recupereze privilegiile înstrăinate[7], iar Petru Dumitriu subliniază caracterul politic-militant al literaturii sovietice, necesar pentru transformarea URSS-ului în prima ţară socialistă a lumii: „Problemele care se discută în presa sovietică şi de bună seamă se vor discuta la Congresul Uniunii Scriitorilor Sovietici, sunt caracteristice pentru ceea ce este şi trebuie să fie literatura unei ţări care construieşte comunismul. De aceea, sunt deosebit de instructive pentru fiecare dintre noi, scriitori ai unei ţări care construieşte socialismul".[8]

Aderenţa afectivă la ideologia comunistă şi la principiile realismului-socialist este dezvăluită în discursul Mariei Banuş şi al lui A.E. Baconsky. Confesiunea poetei aduce în prim-plan imaginea scriitorului militant, model necesar pentru artiştii comunişti din alte ţări: „Exemplul scriitorilor sovietici m-a făcut să înţeleg cât de mult poate acţiona un artist asupra conştiinţei oamenilor, cât de greu e cuvântul artei, cât de mare e răspunderea noastră"[9]. Totodată, în opinia lui A.E. Baconsky, revirimentul poeziei socialiste contribuie la anihilarea minciunilor şi „turpitudinilor" promovate de ideologia burgheză, responsabilă de apariţia decadentismului, a nihilismului liric. Revoluţia poetică a socialismului deschide scriitorilor drumul către progres, la care A.E. Baconsky aderă cu entuziasm: „Minunatele realizări ale poeziei sovietice, care se poate mândri cu nume ca: Maiakovski, Bagrîţki, Tvardovski, Scipaciov, Tihonov şi atâţia alţi maeştri, constituie pentru mine un permanent îndreptar şi stimulent, dezvăluindu-mi, zi de zi, noi şi noi idealuri cărora să-mi dedic pasiunile şi visele mele"[10].

Seria intervenţiilor din cadrul rubricii *Literatura sovietică, măreţul nostru exemplu* este încheiată apoteotic de Eugen Jebeleanu cu textul: *Apărând libertatea*. Pornind

---

[6] *De vorbă cu Mihai Beniuc*, Secretar al Uniunii Scriitorilor din RPR, *Un eveniment de seamă în viaţa literaturii sovietice şi mondiale*, nr. 39, joi 9 decembrie, 1954, , p. 1.

[7] „Şi zilele noastre sunt adumbrite de ameninţări războinice, prin stăruinţele unor clici de afacerişti, de a resuscita vechea primejdie, mobilizând şi înarmând pe revanşarzii din Germania occidentală. Dar puterea frontului mondial al păcii, puterea popoarelor iubitoare de pace, creşte mereu, încurcând socotelile celor ce doresc un nou măcel mondial".

[8] Petru Dumitriu, *E şi al nostru...*, „Literatura sovietică, măreţul nostru exemplu" (rubrică), în „Gazeta literară", nr. 40, joi, 16 decembrie, 1954, p. 3.

[9] Maria Banuş, *Prinos literaturii umanismului contemporan*, „Literatura sovietică, măreţul nostru exemplu" (rubrică), în „Gazeta literară", nr. 40, joi, 16 decembrie, 1954, p. 3.

[10] A.E. Baconsky, *Un bilanţ grandios*, „Literatura sovietică, măreţul nostru exemplu" (rubrică), în „Gazeta literară", nr. 40, joi, 16 decembrie, 1954, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

de la imaginea grandioasă a statuii lui Puşkin şi de la cuvintele poetului notate pe soclu[11], Eugen Jebeleanu are o revelaţie: înfăptuitorii idealului de libertate şi echitate socială sunt reprezentanţii realismului-socialist, adunaţi victorioşi la cel de al II-lea Congres al Uniunii Scriitorilor Sovietici: „Vii sunt în inima oamenilor şi urmaşii lui Puşkin, scriitorii sovietici, care participă, la Moscova la cel de al doilea Congres unional. Şi sunt vii tocmai prin ceea ce – mai presus de toate se poate învăţa de la ei: prin conştiinţa responsabilităţii lor faţă de libertatea lumii, prin conştiinţa necesităţii de a fi prin arta lor apărători activi ai libertăţii"[12].

În *Mărturisiri vechi şi nouă*, Cezar Petrescu reflectează la realismul rus, începând cu modelul clasicizant, oferit de Lev Tolstoi în *Război şi pace*, şi ajungând la reprezentanţii tinerei generaţii, partizani ai realismului-socialist. Citit de Cezar Petrescu în adolescenţă, *Război şi pace* devine un îndreptar moral pentru sine, descoperind în paginile romanului un model de conduită, o viziune fermă asupra dramelor poporului îngenunchiat în „glasuri de durere". Pornind de la creaţia tolstoiană, Cezar Petrescu acordă o mare importanţă aspectelor sociale, istorice, care determină specificul unei epoci, scriitorul transpunând artistic, în romanul *Întunecare,* neliniştile generaţiei din preajma Primului Război Mondial: „Mărturiseam atunci în preajma anului 1930, că fără să fi citit în adolescenţă *Război şi pace*, evident că n-aş fi conceput romanul *Întunecare*. Evident că aş fi trecut pe lângă evenimentele Primului Război Mondial fără să le percep ca om şi ca scriitor sensul social şi istoric, fără să mă străduiesc măcar în consecinţă a le descifra sensul"[13]. Încrezător, Cezar Petrescu este convins că cel de al II-lea Congres Unional al Scriitorilor Sovietici oferă posibilitatea artiştilor din statele tinere intrate sub protectorat rusesc să descopere „omul nou", „în carne şi oase" şi să se familiarizeze cu tehnicile scripturale necesare în eternizarea eroilor sovietici: „Fireşte, al doilea Congres al Scriitorilor Sovietici va da pilde şi roade multiple şi pentru tânăra noastră literatură a realismului socialist, care numără abia zece ani, cu o mult mai redusă experienţă în timp şi cu mult mai limitate posibilităţi în spaţiu"[14].

Dacă Cezar Petrescu analizează devenirea realismului în URSS, de la realismul clasic de tip tolstoian la realismul-socialist, S. Damian compară umanismul gorkian cu cel occidental, insistând asupra viziunii existenţiale diferite a scriitorilor din cele două lumi antitetice. În timp ce romancierii occidentali nu sunt interesaţi de „tragedia oamenilor simpli", fiind cuprinşi de mizantropie, realismul gorkian aduce în prim-plan răzvrătirea împotriva nedreptăţii sociale şi elanul revoluţionar: „Tragedia oamenilor simpli era descrisă de Flaubert cu o amărăciune împietrită, cu o ironie distantă pentru tot ce însemna ignoranţă şi mărginire. Nuanţele reci şi

[11] „Am deşteptat în inimi cu/ lira-mi bunătatea,/De aceea de popoare mult timp voi fi iubit./ În veacul meu cel crâncen/ slăvit-am libertatea/ Şi mila pentru cel lovit".

[12] Eugen Jebeleanu, *Apărând libertatea*, „Literatura sovietică, măreţul nostru exemplu" (rubrică), în „Gazeta literară", nr. 40, joi, 16 decembrie, 1954, p. 3.

[13] Cezar Petrescu, *Mărturisiri vechi şi nouă*, „Literatura sovietică, măreţul nostru exemplu" (rubrică), în „Gazeta literară", nr. 40, joi, 16 decembrie, 1954, p. 3.

[14] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

severe ale realismului occidental contrastau vizibil cu imaginea răscolitoare din operele scriitorilor ruşi: Turgheniev, Tolstoi, Dostoievski, Cehov, care, străini de orice cinism şi mizantropie, considerau pe cei «umili şi obidiţi» victime ale silniciei sociale"[15]. Anticipat de realismul scriitorilor clasici (Tolstoi, Dostoievski, Cehov etc.), umanismul gorkian se distanţează de viziunea auctorială a predecesorilor, care se limitează la contemplare şi pasivitate. Gorki, „titanul literaturii proletare", prin opera lui, îi transformă pe cei „umili şi obidiţi", resemnaţi şi răbdători, în vârf de lance îndreptat împotriva unui regim odios.

Deschiderea oficială a Congresului are loc în data de 15 decembrie 1954, la Moscova, în marele palat al Kremlinului, cele 11 zile ale evenimentului fiind urmărite cu interes de publicaţii de pe tot globul. *Cuvântul introductiv* este rostit de scriitoarea Olga Forsh, una dintre cele mai longevive romanciere, adeptă a realismului-socialist, care face parte dintre generaţia lui Maxim Gorki (diferenţa de vârstă dintre cei doi fiind doar de 5 ani). Nu întâmplător, aceasta solicită un moment de reculegere în memoria Primului Preşedinte al Uniunii Scriitorilor Sovietici şi a celor care au dispărut vitejeşte pe câmpul de luptă în „Marele Război de Apărare a Patriei "[16].

Îndoctrinarea literară a „prietenilor [...] din ţările de democraţie populară şi a prietenilor [...] care au sosit [...] din lumea capitalistă"[17] este iniţiată de tovarăşul A.A. Surkov. Sarcinile trasate de acesta sunt reafirmate în corapoartele tovarăşilor K. Simonov, S. Vurgun, A. Korneiciuk, S. Gherasimov, B. Polevoi, B. Riurikov, P. Antokoloski, M. Auezov, M. Râlsk, care îşi adaptează discursul ideologic la un domeniu literar specific: proză, poezie, critică, literatură pentru tineret sau pentru copii etc[18].

În raportul intitulat sugestiv: *Situaţia şi sarcinile literaturii sovietice*, A.A. Surkov indică liniile directoare ale „Lucrărilor Congresului", iar celelalte prezentări, nu doar corapoartele semnalate anterior, dar şi lucrările invitaţilor din „ţările prietene" conţin aceleaşi idei, repetate mecanic sau îmbunătăţite cu citate din filozofia marxist-leninistă sau din creaţiile scriitorilor progresişti. A.A. Surkov analizează trei aspecte fundamentale ale literaturii sovietice: evoluţia realismului-socialist în anii premergători războiului, rolul literaturii şi al scriitorului socialist în lupta dusă împotriva „cotropitorilor capitalişti" în timpul Marelui Război pentru apărarea patriei

[15] S. Damian, *Marile tradiţii ale umanismului gorkian*, în „România liberă", nr. 3176, duminică, 19 decembrie, 1954, p. 2.

[16] Olga Forş, *Cuvânt introductiv*, în cadrul evenimentului *„Al II-lea Congres Unional al Scriitorilor Sovietici"*, în „Viaţa românească", nr. 12, decembrie, 1954, p. 10.

[17] *Ibidem*, p. 11.

[18] „1. Raportul lui A. A. Surkov: *Despre situaţia şi sarcinile literaturii sovietice.* Corapoartele: a) K. Simonov: *Proza sovietică*; b) S. Vurgun: *Poezia sovietică*; c) A. Korneiciuk: *Dramaturgia sovietică*; d) S. Gherasimov: *Dramaturgia cinematografică sovietică*; e) B. Polevoi: *Literatura sovietică pentru copii şi tineret*; f) B. Riurikov: *Problemele fundamnetale ale criticii sovietice*; g) P. Antokolski, M. Auezov, M. Rîlski: *Traducerile beletristice din literaturile popoarelor URSS*, în *Lucrările Congresului: ziua I – ziua a VI-a*, în „Gazeta literară", nr. 41, Joi 23 decembrie 1954.

https://biblioteca-digitala.ro

şi obligaţiile artiştilor, membrilor de partid în menţinerea influenţei dobândite asupra „literaturilor surori" la finalul conflagraţiei mondiale.

Din anul 1934 până la izbucnirea celui de Al Doilea Război Mondial, metoda realismului-socialist cunoaşte o perioadă de continuă întărire de pe poziţiile partinităţii. Comuniştii luptă pentru construirea noii societăţi sub oblăduirea cuvintelor profetice ale părintelui realismului-socialist, Maxim Gorki, rostite în anul 1934, de la tribuna Primului Congres: „Dacă aici, în această sală s-a pus temelia unificării întregii literaturi unionale, după Congres va trebui să începem unificarea practică pentru ca munca noastră grea să fie încununată de succes; va trebui să continuăm şi să dezvoltăm tot mai mult şi mai departe această muncă pentru a crea acea literatură puternică de care au nevoie nu numai ţara noastră, popoarele ţării noastre, ci îndrăznesc să spun, întreaga lume"[19]. Dacă înainte de Primul Congres, scriitorii din vechea generaţie literară îşi afirmaseră deschis poziţia ideologică, în anii după eveniment, aceştia oferă publicului creaţii semnificative pentru învăţătura marxist-leninistă. Epopeea lui Tolstoi, *Calvarul*, terminată în prima zi a Marelui Război pentru Apărarea Patriei, reprezintă un model de conduită pentru combatantul socialist, îndemnându-l să renunţe la pasivitate şi să se integreze în familia comunistă a spiritelor revoluţionare. Totodată, A.A. Surkov aclamă evoluţia ideologică a romanelor lui Konstantin Fedin, care valorifică artistic lecţia oferită de Marea Revoluţie bolşevică din octombrie: „Ce le lipsea eroilor primelor romane ale lui Fedin? Ei nu s-au dovedit a fi destul de activi în torentul marilor evenimente care i-au copleşit. A fost necesară experienţa construcţiei socialiste care a îmbogăţit lumea spirituală a scriitorului pentru ca noile lui romane, bucuria înfăptuirilor sociale, bucuria participării cu abnegaţie la construirea lumii noi, să se dezvăluie ca izvor al forţei spirituale a eroilor"[20].

În perioada celui de Al Doilea Război Mondial, literatura socialistă contribuie la menţinere elanului revoluţionar, artiştii sovietici surprinzând în creaţii veridice emoţiile, expresiile curajoase ale combatanţilor, cuprinşi de marele avânt patriotic. Scriitorul socialist este învăluit într-o aură mistică, receptat ca un erou homeric, plecat în călătoria morţii pentru a-i încuraja pe bravii luptători, care apără cu sfinţenie principiile însuşite de la părinţii spirituali ai comunismului – Marx, Lenin şi Gorki: „Pe toate fronturile Marelui Război pentru Apărarea Patriei, de la Marea Neagră până la Marea Barents, printre apărătorii oraşelor-erou, printre partizanii eroici, răzbunători ai poporului, cu arma în mână sau cu creionul şi blok-notesul ziaristului de front – scriitorii sovietici păşeau pe drumurile grele ale războiului, alături de eroii şi cititorii lucrărilor lor"[21].

Curajul artistului comunist se opune laşităţii „slujitorilor artei pure ai literaturii burgheze", care fie ignoră conflagraţia mondială, emigrând peste ocean în zone

[19] *Raportul tovarăşului A. A. Surkov: Situaţia şi sarcinile literaturii sovietice*, în „Viaţa românească", nr.12, 1954, p. 14.

[20] *Ibidem*, p. 21.

[21] *Ibidem*, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro

ferite de bombardamentele nocturne asupra Londrei și Coventry-ului, fie își pun „în mod cinic pana în slujba cotropitorilor"[22]. Rezultatele dăruirii pentru cauza socialismului a scriitorilor nu întârzie să apară. Evoluția speciilor literare (poezie, proză, teatru), răsunetul lor pe front, la radio, în publicistica vremii, pe scenele teatrelor, pe ecranele cinematografelor sporesc încrederea luptătorilor în victorie și în superioritatea cauzei apărate. Poezia însoțește elanul revoluționar al combatanților în tranșee, pe front, condeierii neînfricați diversificând speciile lirice pentru a menține patosul revoluționar, dragostea față de patrie și ura nimicitoare față de inamici: „În anii războiului s-au dezvoltat toate genurile poeziei. Printre numeroasele lucrări poetice, scrise în zeci de limbi, este reprezentată și poezia politică cetățenească, plină de intensitate și patos, lirica meditativă în care se concentrau emoțiile cele mai prețioase ale soldatului ca și satira ascuțită și biciuitoare, cântecul, balada, poemul epic și liric, drama și tragedia în versuri"[23].

Victoria de la finalul războiului este insuficientă pentru reprezentanții ideologiei comuniste, care înăspresc măsurile de austeritate în teritoriile dominate, fiind vigilenți în fața dușmanilor. Capitalismul, celălalt câștigător, dar și rămășițele regimului burghez din URSS și din țările multinaționale amenință pacea și progresul socialist. Scriitorii progresiști sunt îndemnați să apere moștenirea realismului socialist, să exploreze artistic teme, motive, medii neabordate anterior. Dar, în același timp, trebuie să-și îndrepte atenția către publicațiile internaționale, unde metoda lui Gorki este receptată ca uniformizatoare sau lipsită de originalitate. În plus, nici inamicii interni, deghizați în adepți ai socialismului, nu trebuie ignorați. Tentativa de reînviere a teoriei lipsei de conflict în prezentarea omului nou, constructor al socialismului, prin nuanțarea defectelor sunt practici care pot submina autoritatea ideologiei comuniste chiar din interiorul instituțiilor create pentru a contribui la glorificarea acesteia.

Criticii literari și redactorii – susține A.A. Surkov – tratează cu indulgență creațiile subversive, le publică în paginile revistelor, favorizând accesul lor în rândul maselor și periclitând statutul Partidului: „Scriitorii aruncau vina pe critici și redactori, iar redactorii și criticii pe scriitori. Ar fi fost suficient să analizăm liniștiți împrejurările, pentru ca să ne dăm seama că sunt vinovați și unii și alții. În acest caz, pentru noi este important că tocmai critica, care tocmai de la înălțimea poziției sale ideologice și teoretice ar fi trebuit să fie prima care să observe acest fenomen negativ, – a fost una din vocile de frunte din corul «adepților lipsei de conflict»"[24].

Sarcinile trasate de A.A. Surkov sunt anticipate în articolul lui B. Riurikov și în cel al Galinei Nikolaeva. În timp ce B. Riurikov abordează tema internațională, Galina Nikolaeva îi demască pe falșii scriitori socialiști, care încearcă să reînvie teoria lipsei de conflict sau aduc în prim-plan teoria nihilistă, o formă denigrantă de prezentare a eroului comunist.

[22] *Ibidem*, p. 18.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*, p. 30.

https://biblioteca-digitala.ro

În opinia lui B. Riurikov, revistele şi ziarele burgheze dovedesc rea-voinţă prin refuzul de a valida meritele incontestabile ale literaturii sovietice. Donald Devi, într-un articol publicat în revista engleză „New Statesman and Nation", respinge legitimitatea literară, culturală a realismului-socialist, receptându-l ca pe un fenomen conjunctural, lipsit de istoricitate sau de un dialog veritabil cu tradiţia popoarelor cotropite: „La drept vorbind, literatura sovietică nu are şi nu poate avea o istorie. În condiţiile sociale sovietice, literatura apare întâmplător, se naşte pe neaşteptate (ca la Tihonov, V. Kataev); faptul acesta se poate întâmpla adesea, însă de fiecare dată când se observă un asemenea fenomen, el constituie o întâmplare izolată[25]". Şi în ziarul francez „Combat" sau în revista americană „Saturday Review" eroul pozitiv al comunismului este văzut ca un construct artificial, zugrăvit în conformitate cu directivele trasate de Partid, care interzice în mod oficial inserţia unor trăsături negative. Pentru a-şi dezarma inamicii, incapabili să înţeleagă superioritatea spirituală a omului nou, B. Riurikov redefineşte specia umanoidă creată de maşinăria de război comunistă, insistând asupra caracterului combativ şi „oţelit" al colectivităţii: „Noi dorim să-l înţelegem mai bine pe eroul vremii noastre, care a învins în Războiul pentru Apărarea Patriei, care a supus energia atomică şi a creat maşini minunate, care duce o puternică ofensivă împotriva naturii şi desţeleneşte pământuri, care-şi dă toată puterea pentru a ridica nivelul de trai al poporului. Ce cuvinte să folosim pentru a vorbi despre eroismul poporului, cum să dezvăluim mai bine eroismul zilnic al oamenilor sovietici?"[26].

Galina Nikolaeva se ocupă de tovarăşii interni, adepţi ai teoriei lipsei de conflict sau nihiliste, ambele ameninţând caracterul oficial al realismului-socialist. Prima teorie, resuscitată de A. Protopopova, susţine existenţa unui erou ideal, fără lipsuri, înzestrat cu principii morale, încrezător în puterea exemplului. În opinia Galinei Nikolaeva, ideile „colegei" înseamnă un regres pentru combatanţii socialişti, care eliminaseră teoria din mentalitatea colectivă, folosindu-se de elanul revoluţionar transmis în rândul maselor: „Articolul scris de A. Protopopova trebuie să determine o replică deosebit de ascuţită, deoarece autoarea caută să reînvie în cuprinsul lui teoria lipsei de conflict care spre bucuria noastră, a tuturora, fusese înmormântată, dar care aici a fost deghizată sub masca ademenitoare a «luptei pentru un erou ideal»"[27]. Îndemnul către nonviolenţă, cumpătare, către valorificarea unor modele înzestrate cu înţelepciune şi toleranţă devine o ameninţare pentru susţinătorii ideologiei comuniste. Omul nou, al socialismului, educat în spiritul combativ şi programat să-şi elimine pe duşmanii de clasă, ajută la glorificarea comunismului pe scena globală: „Omul nu este un ansamblu de calităţi, viaţa omului sovietic nu se reduce la activitatea lui de producţie, iar esenţa problemei nu constă în faptul că omul are anumite lipsuri şi

[25] B. Riurikov, *Idealul estetic şi problema eroului pozitiv*, în cadrul rubricii: „În preajma Congresului scriitorilor sovietici", în „Gazeta literară", nr. 36, Joi, 18 noiembrie, 1954, p. 3.
[26] *Ibidem*.
[27] Galina Nikolaeva, *Cum se creează imaginea eroului*, (rubrica: „În preajma celui de Al II-lea Congres al Scriitorilor Sovietici"), în „Gazeta literară", nr. 34, Joi, 4 noiembrie, 1954, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

greşeli, ci în faptul că are spirit partinic combativ, pe care el, constructor al comunismului, îl concretizează zilnic în fapte mari şi mai mici"[28].

A doua teorie, cea nihilistă, întâlnită în creaţiile unor scriitori sau critici literari, aduce în prim-plan lipsurile eroului socialist. Romane ca *Secerişul*, scris de Galina Nikolaeva, sunt acuzate că poleiesc realitatea şi suferă de lipsă de profunzime asupra vieţii. Apărându-şi originalitatea creaţiei, Galina Nikolaeva expune viziunea auctorială a scriitorilor socialişti: omul se autodefineşte prin raportare la colectivitate şi prin contribuţiile aduse la progresul colhozurilor, industriei, dramele „eului neprețuit" fiind inutile şi chiar egoiste faţă de cauza ideologiei socialiste. Chiar dacă în timpul luptei pentru schimbarea lumii apar conflicte sau erori mai mult sau mai puţin grave, impactul lor este minimalizat de rezultatele excepţionale obţinute prin evoluţia doctrinei comuniste: „Literatura este o parte integrantă din cauza comună a partidului – aşa a definit-o Lenin. Trăsătura comună a tuturor personajelor amintite mai sus este prezenţa spiritului partinic combativ, iar problema vieţii lor constă în a servi partidul cu devotament. Tocmai această calitate le face să fie iubite de popor şi le transformă în conducători deosebiţi"[29].

„Chestiunea" internaţională şi, alături de ea, impactul negativ al anti-teoriilor socialiste din presa sovietică sunt analizate pe larg în cadrul celui de Al Doilea Congres Unional al Scriitorilor Sovietici, unde, pe lângă descrierea fenomenului, oficialii prezenţi la eveniment propun şi soluţii pentru depăşirea impasului. A.A. Surkov pledează pentru continuitatea publicisticii gorkiene, cultivate cu frenezie de „un grup de scriitori sovietici" în timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei. La sfârşitul conflagraţiei mondiale, când URSS se aşază la masa învingătorilor pentru a negocia zonele de influenţă, roadele tacticii devin vizibile. Deşi A.A. Surkov susţine existenţa individualităţii artistice, a originalităţii în creaţiile metodei gorkiene, nu uită să reamintească definiţia literaturii, formulată la Primul Congres al Scriitorilor: „Literatura este o armă ascuţită de influenţare social-politică. Ea este strâns legată de politică şi subordonată acesteia. Fireşte că dezvoltarea literaturii, îndeosebi în condiţiile noastre, nu a avut loc independent de lupta de clasă, de lupta ideologică, care au însoţit statornicirea societăţii socialiste"[30].

În prezentările celorlalţi coraportori sunt amintite învăţăturile realismului-socialist pentru varii domenii literare: proză, poezie, critică literară, fiind sancţionate, când este cazul, abaterile de la metoda de creaţie aprobată de partid. Ocupându-se de proză, K.M Simonov analizează creaţiile literare publicate în URSS până la cel de al Doilea Congres Unional al Scriitorilor Sovietici, insistând asupra viziunii auctoriale şi a tipologiilor caracterologice zugrăvite de scriitori prin intermediul protagoniştilor. Percepută ca o sursă de diversiune prin îndepărtarea poporului de la lupta pentru

[28] *Ibidem.*

[29] *Ibidem.*

[30] *Raportul tovarăşului A.A. Surkov: Situaţia şi sarcinile literaturii sovietice*, în „Viaţa românească", nr.12, 1954, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro

construirea unui „viitor de aur", teoria nihilistă este proscrisă. Pesimismul, scepticismul, exacerbarea subiectivităţii, pasivitatea, trăsături inerente personalităţilor nihiliste, deservesc interesele oficialităţilor socialiste, care susţin prezentarea realităţii din perspectiva luptătorului, a învingătorului, drama individuală fiind anulată de victoria colectivă. Respingând parada de erudiţie şi spiritualitate a „eului nepreţuit", adepţii realismului socialist promovează o viziune auctorială progresistă, bazată pe filosofia materialismului dialectic marxist[31].

Scriitorii care meditează la destinul individului sfâşiat de infernala maşinărie de război creată prin fanatismul politic sunt surghiuniţi din Cetate, iar cei care provin din ţările capitaliste sunt aşezaţi la rubrica *Aşa nu*, cum este cazul lui Hemingway: „Să luăm de pildă romanul *Ceapaev*. Prin moartea lui Ceapaev, un scriitor burghez ar fi căutat să sublinieze zădărnicia vieţii omeneşti, ironia soartei, durerea unei morţi întâmplătoare după atâtea fapte eroice. Scriitorul burghez ar fi subliniat neapărat că odată cu moartea eroului s-a epuizat atât conţinutul cărţii, cât şi conţinutul vieţii. Tocmai un asemenea sentiment de disperare încearcă să-ţi trezească sfârşitul romanului lui E. Hemingway, *Cui îi bate ceasul* (*For whom the Bell Tolls*). Cu totul altceva este literatura realismului socialist, cu totul altceva scriitorul bolşevic D. Furmanov. Deşi Ceapaev moare în floarea vârstei, în plină dezvoltare a aptitudinilor lui, aceasta nu trezeşte un sentiment de deprimare, nu provoacă spaimă. Activitatea unui om e întreruptă datorită unei tragice întâmplări, dar ea este continuată de alţi oameni – şi lucrul de seamă care rămâne în sufletul cititorului nu e spaima morţii, ci frumuseţea vieţii închinate poporului"[32]. În plus, un alt neajuns identificat de Simonov în proza din URSS este cel privitor la transformarea eroului pozitiv într-un monument viu, situat deasupra poporului, ipostază opusă imaginii oficiale susţinute de Partid. În creaţiile veritabile ale realismului-socialist, omul nou parcurge un drum sinuos, presărat cu obstacole şi greutăţi, pe care le învinge prin spiritul combativ şi prin încrederea în progres, în viitorul de aur al comunismului. Unii prozatori ignoră principiile metodei oficiale, transformându-şi eroii în creaturi hiperbolice.

Analizând volumul IV din ciclul romanesc *Bruski* al scriitorului F. Panfiorov, K.M. Simonov decretează: „... Panfiorov a creat pe neaşteptate în acest volum în locul unor oameni obişnuiţi, puternici şi curajoşi, asemeni celor care acţionau în primele trei cărţi, nişte viteji fabuloşi care cu un singur gest fac minuni, eroi pentru care nimic nu e imposibil"[33]. Citatele din creaţia lui F. Panfiorov, oferite spre exemplificare de Simonov, evidenţiază, într-un stil burlesc, farsa socială instituită de conducătorii socialişti, care pozează în fiinţe excepţionale, situate deasupra mulţimii. Înzestraţi cu mentalitate de stăpâni medievali, protagoniştii lui F. Panfiorov anulează voinţa celorlalţi, transformându-i

[31] K.M. Simonov, *Problemele dezvoltării prozei*, în „Gazeta literară", nr. 1, Joi, 6 ianuarie, 1955, p. 3–4.

[32] *Ibidem*, p.3.

[33] K.M. Simonov, *Problemele dezvoltării prozei*, în „Gazeta literară", nr. 1, Joi, 6 ianuarie, 1955, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

fie în obiecte necesare în progresul economic și social, fie în instrumente carnavalești, programate să zâmbească, să aplaude și să aclame frenetic discursurile conducătorului: „După ce se întoarce, Kiril devine pe neașteptate secretar al comitetului orășenesc și supraveghează construcția unei mari uzine metalurgice. Obține succese pretutindeni și vorbește cu aroganță despre el: «Eu sunt tractorul... eu răstorn brazdele, iar voi trebuie să semănați, să cultivați după mine». Toți cei din jurul lui, conformându-se acestei autocaracterizări, se închină în fața lui Kiril ca la o icoană. Este suficient ca în zi de sărbătoare, Kiril să apară la tribună și din toate părțile pornesc spre el valuri de aplauze: «Toți aplauda, strigau și țipau – Kiril schița fără să vrea un zâmbet abia perceptibil, dar ca și cum demonstranții numai asta ar fi așteptat, din gâtlejul celor două sute de mii de oameni porni un strigăt mai puternic care asurzi totul»"[34].

În coraportul despre *Poezia sovietică*, Samed Vurgun respinge teoria auto-exprimării poetului, fiindcă devine o amenințare pentru susținătorii principiilor marxismului-leninist. Distanțarea de lumea complexă și obiectivă a comuniștilor determină apariția unor consecințe nefaste asupra invincibilei mașinării de război pusă în mișcare prin manipulare și ură de clasă: „În presa noastră s-au purtat în ultimul timp discuții aprinse în jurul problemei «auto-exprimării» poetului. [...] Trebuie spus că eu, de pildă, sunt împotriva teoriei «auto-exprimării» în cazul când ea se apropie de filosofia idealismului subiectiv. Mi-e teamă că unii adepți ai «auto-exprimării» în poezie pot ajunge la înlocuirea realității obiective cu lumea poetului care constituie doar o parte din această lume obiectivă, uriașă și complexă. Noi dorim ca poetul să transmită prin «eul» său poetic, fenomenele, evenimentele, chipurile, caracterele vieții obiective. Fără aceasta n-ar exista niciun fel de poezie, niciun fel de artă"[35].

Teoriile diferite de cele care îmbrățișează ideologia partinică a Partidului, care nu susțin lupta pentru consolidarea statului multilateral dezvoltat trebuie cenzurate, indexate. Poetul autentic, spirit liber, care refuză negocierea propriilor idei, poate lumina masele subjugate de fanatismul politic, invitând cititorii să mediteze la valorile promovate de oficiali: ură, meschinărie, execuții oarbe, toate acestea îmbrăcate în laurii gloriei de către scriitorii progresiști, care condamnă doar faptele reprobabile ale inamicilor. Nu întâmplător, Samed Vurgun definește poezia socialistă ca pe o îmbinare dintre spiritul obiectiv, redat prin imaginea veridică a combatantului revoluționar, a muncitorului sau a conducătorului comunist, și trăsăturile unui nou tip de romantism, acela revoluționar: „De aici reiese că poetul realismului socialist, zugrăvind adevărul realității noastre, nu poate ocoli eroismul ei măreț și perspectivele ei grandioase fără de care sunt de neconceput plenitudinea și amploarea vieții noastre. Romantismul revoluționar este propriu naturii întregii noastre poezii. Dar aceasta nu exclude faptul că în poezia noastră poate și trebuie să existe o anumită formă a poeziei romantice.[36]"

[34] *Ibidem.*

[35] Coraportul lui Samed Vurgun: *Poezia sovietică* (Al II-lea Congres Unional al Scriitorilor Sovietici), în „Gazeta literară", nr. 41, Joi 23 decembrie, 1954, p. 5.

[36] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

Situaţia şi sarcinile literaturii sovietice discutate în cadrul celui de al II-lea Congres Unional al Scriitorilor Sovietici sunt transferate şi în literatura română, fie prin intermediul unor articole teoretice sau de sinteză[37], fie prin interpretarea unor creaţii româneşti cu ajutorul grilei teoretice impuse de metoda realismului-socialist[38].

V. Em. Galan reaminteşte principiile literare expuse la întâlnirea de la Moscova, insistând asupra necesităţii transferării acestora în cultura română. Zugrăvirea eroilor pozitivi în proză şi poezie[39], tematica muncii[40], forma şi stilul în creaţia literară[41], importanţa „lărgirii schimburilor culturale în cadrul literaturii realist-socialiste şi progresiste din lumea întreagă"[42] pot asigura sincronizarea literaturii române cu metoda realismului-socialist.

Convins că dezbaterile din cadrul congresului ajută la evoluţia esteticii realismului socialist, furnizând teoriei literare „un material de analiză foarte bogat"[43], N. Tertulian aplică o parte din sarcinile trasate de tovarăşul A.A. Surkov la materialul autohton, mai mult sau mai puţin corespunzător metodei create de Gorki. Ca şi întemeietorii marxismului, N. Tertulian susţine lupta împotriva idealizării eroilor literari, împotriva schematismului şi a sociologismului vulgar, distinge conflictul de pseudo-conflict şi ierarhizează creaţiile româneşti tributare metodei realismului-socialist. Aparent, articolul urmăreşte îndeaproape schema interpretativă trasată la Moscova, dar N. Tertulian are un moment de rătăcire estetică, de emoţie artistică, opusă mortificării spirituale, uniformizării susţinute de ideologia oficială. Analizând două romane scrise de Zaharia Stancu, *Desculţ* şi *Dulăii*, criticul şi teoreticianul român este fascinat de trăirile profunde transmise de autor prin vocea lui Darie, fiind sigur că dimensiunea umană a creaţiei va învinge, în timp, discursul ideologic, sociologismul vulgarizator din *Dulăii*.

Zaharia Stancu se îndepărtează de simplitatea gândirii ţăranilor sau de inocenţa copiilor, discursul acestora, în *Dulăii,* fiind denaturat cu idei combative, quasi-revoluţionare. Inserţia în roman a teoriilor sociologice abstracte, impersonale, risipeşte farmecul povestirii, anulează individualitatea protagonistului. În schimb, în *Desculţ*, prin figura lui Darie, scriitorul român eternizează „conţinutul omenesc, profund

---

[37] V. Em. Galan, *La Congresul Scriitorilor Sovietici* (rubrica: *Însemnări*), serial publicat în 5 numere în „Gazeta literară", nr. 2–6, 13 ianuarie/ 20 ianuarie/27 ianuarie/ 3 februarie/ 10 februarie 1955; Mihai Beniuc, *Despre poezie la al II-lea Congres Unional al Scriitorilor Sovietici*, în „Viaţa românească", nr. 3, martie, 1955, p. 274–280.

[38] N. Tertulian, *Schematism şi realism* I şi II (rubrica „Învăţăm din dezbaterile Congresului Scriitorilor Sovietici"), studiu publicat în două numere succesive în „Gazeta literară", nr. 5, joi, 3 februarie 1955/ nr. 6, joi 10 februarie 1955, p. 2.

[39] V. Em. Galan, *La Congresul Scriitorilor Sovietici* (rubrica: „Însemnări"), în „Gazeta literară", nr. 2, joi, 13 ianuarie, 1955, p. 1; 4.

[40] *Idem*, în „Gazeta literară", nr. 4, joi, 27 ianuarie, 1955, p. 1; 3.

[41] *Idem*, în „Gazeta literară", nr. 5, joi, 3 februarie, 1955, p. 4.

[42] *Idem*, în „Gazeta literară", nr. 6, joi 10 februarie, 1955, p. 5.

[43] N. Tertulian, *Schematism şi realism* (rubrica „Învăţăm din dezbaterile Congresului Scriitorilor Sovietici"), în „Gazeta literară", nr 5, joi, 3 februarie 1955, p 1.

https://biblioteca-digitala.ro

tragic", dezvăluind suferința, drama unui copil de țăran neajutorat, confruntat cu obtuzitatea și meschinăria unor indivizi viscerali. Suferința autentică, latura umană din *Desculț* învinge parada sociologică, ideologică din *Dulăii*: „... aceasta este figura autentică, cu o individualitate reală, de neuitat, a unui copil de țăran necăjit, pe care a creat-o în *Desculț* Zaharia Stancu [...] asemenea figură nu are un caracter «ilustrativ», ci *trăiește* independent ca natura omenească a unui copil în destinul căruia regăsim viața amară și chinuită a unui fecior de țărani exploatați [...]. Aceasta dă un conținut specific, original, infinit mai bogat tendinței ideologice generale a romanului, decât schema sociologică abstractă în care este dizolvată adeseori aceeași figură în *Dulăii*".

Discursul critic al lui N. Tertulian revine la grila interpretativă impusă de adepții realismului-socialist în analiza romanelor *Floarea vieții* de Aurel Mihale și *Bărăgan* de V. Em. Galan. Creațiile sunt comparate pe baza conceptelor antitetice conflict – pseudoconflict, superior fiind romanul lui V. Em. Galan. În timp ce conflictul lăuntric al eroului lui Mihale este unul fals, lipsit de credibilitate, din cauza portretului idealizat întocmit de autor în primele pagini ale romanului, protagonistul lui V. Em. Galan este un tânăr muncitor educat în spiritul partidului, care își pierde cumpătul, exercitându-și elanul revoluționar pentru a îndeplini sarcinile primite.

Vlad Oprișa, personajul romanului *Floarea vieții*, absolvent al Facultății de agronomie, este nevoit să renunțe la cercetarea științifică, fiind trimis să lucreze pe teren, în Bărăgan. Pasiunea eroului contrastează cu trăsăturile idilice enunțate în primele pagini, unde se insistă asupra spiritului de sacrificiu, a dorinței puternice a acestuia de a contribui la consolidarea socialismului în România. În viziunea lui Tertulian, cartea ar fi avut succes dacă Mihale accentua conflictul lăuntric al personajului, oscilația între dorința de a lucra într-un laborator și sarcina primită de a se prezenta într-un loc necunoscut. Finalul romanului trebuia să surprindă triumful învățăturii marxist-leniniste în inima tânărului, care ar fi înțeles treptat că evoluția profesională este posibilă doar prin îmbinarea teoriei cu experimentul, a științei cu practica, sarcina oficialilor dovedindu-se salutară în definirea lui ca parte a unei colectivități: „Departe de a înfățișa în fapt un pasionat pur al științei experimentale, departe de a-l caracteriza pe tânărul erou ca pe prizonierul unei lumi limitate asupra vocației științifice, departe de a crea cu curaj bazele unui conflict acut, realmente dramatic.... scriitorul dezlănțuie de la primele pagini ale romanului un torent de elogii și aprecieri la adresa eroului, tinzând la a-l prezenta ca pe un tânăr cu o conștiință înaintată, visător entuziast al transformării pământurilor patriei..."[44].

Spre deosebire de Aurel Mihale, V. Em. Galan creează un erou dilematic, cu o conștiință măcinată de tensiune dramatică, îndepărtându-se de „imaginea convențională a omului veșnic calm și potolit, cu o prezență invariabil domoală", care nu ezită să folosească măciuca dacă se vede încolțit, gest justificabil în viziunea lui Tertulian: „Acțiunea romanului ne-a dezvăluit până aici în Anton Filip perspicacitatea și fermitatea de neclintit a acestui muncitor simplu, educat de partid, asupra căruia

[44] N. Tertulian, *Schematism și realism I*, în „Gazeta literară", nr. 5, joi 3 februarie, 1955, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro

nu operează convenţiile mic-burgheze, cu tot cortegiul lor de vicleşuguri, manevre abile şi invitaţii la o indulgenţă complice [...]. În scena şedinţei [...] intervine însă în conştiinţa eroului [...] un moment mai complex pe care dramaturgul îl pune în valoare în întreg dramatismul său: loviturile de măciucă pe care Filip le dă secretarului Lencu, mai precis încercării acestuia de a transforma o şedinţă de analiză critică într-o paradă zgomotoasă şi de a împiedica dezvăluirea situaţiei anormale din satele regiunii"[45].

Evenimentul analizat mai sus este unul hotărâtor pentru consolidarea liniilor de forţă ale realismului-socialist şi în plan autohton românesc. Importanţa acordată acestuia în presa vremii, discursurile impozante ale participanţilor care pozează în salvatorii umanităţii, descrierile romanţate ale decorului sau ale unor personalităţi emblematice pentru impunerea realismului-socialist ca metodă unică în literatură creează, la prima vedere, o imagine hilară, demnă de o scenă burlescă. Dar, la o analiză lucidă, această incursiune în culisele celui de al Doilea Congres Unional favorizează descoperirea tragismului din spatele măştilor binevoitoare ale oficialităţilor sovietice, care îşi desăvârşesc opera de uniformizare şi în ţărilor intrate sub protectorat rusesc, cu ajutorul unor militanţi benevoli. Cei din urmă, susţinători fervenţi ai realismului-socialist, vor supraveghea aplicarea principiile ideologice în presa şi în literatura românească, orice abatere de la normă fiind drastic sancţionată.

Din 1954, anul Congresului, până în anul 1989, anul prăbuşirii maşinăriei comuniste în România, revistele literare conţin discursuri de preaslăvire a Partidului şi a conducătorului, cronici sau recenzii literare laudative la adresa unor creaţii în care se reflectă sarcinile trasate de reprezentanţii literaturii sovietice. Principii ca: redarea în proză a progresului social întreprins de personaje educate în spiritul ideologiei comuniste, anularea complexităţii umane prin utilizarea schemelor maniheiste, respingerea individualităţii artistice şi transformarea scriitorului într-o voce anonimă, reprezentativă pentru masele populare, toate acestea devin puncte de sprijin în menţinerea şi consolidarea realismului-socialist în România. Însă, măreţia acestei epoci, aparent proscrisă, este dată de literatura autentică, subversivă apărută în paginile aceloraşi reviste, creată de spirite luminate, nedispuse să accepte direcţia vremii, definită prin uniformizare socială, prin şabloane rigide de creaţie şi prin respingerea vehementă a stilului artistic recognoscibil, a libertăţii de gândire şi de exprimare. Pactul mefistofelic cu regimul este aparent, unele creaţii din domeniul poeziei, prozei, dramaturgiei şi criticii literare fiind dovezi incontestabile ale specificităţii artistice, ale stilului individual, eliberate de sub egida artei angajate promovate de condeierii militanţi.

[45] N. Tertulian, *Schematism şi realism II*, în „Gazeta literară", nr. 6, Joi 10 februarie, 1955, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie

În volum:

Cronologia vieții literare românești: perioada postbelică, vol. VI, Eugen Simion (coordonator general), Andrei Grigor (coordonator redacțional); Documentare și redactare: Cristina Balinte, Nicoleta Ifrim, Mihai Iovănel, Andrei Terian, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2012.

În periodice:

Baconsky, A.E (*Un bilanț grandios*); Maria Banuș (*Prinos literaturii umanismului contemporan*); Petru Dumitriu (*E și al nostru...*); Eugen Jebeleanu (*Apărând libertatea*); Ion Pas (*Tot ce am realizat valabil...*); Cezar Petrescu (*Mărturisiri vechi și nouă*), rubrica „Literatura sovietică, mărețul nostru exemplu", în „Gazeta literară", nr. 40, joi, 16 decembrie, 1954.

Beniuc, Mihai, *De vorbă cu Mihai Beniuc, Secretar al Uniunii Scriitorilor din R.P.R., Un eveniment de seamă în viața literaturii sovietice și mondiale*, în „Gazeta literară", nr. 39, joi 9 decembrie, 1954.

Beniuc, Mihai, *Despre poezie la al II-lea Congres Unional al Scriitorilor Sovietici*, în „Viața românească", nr. 3, martie, 1955.

Borev, I.; V. Skaterșcikov; P. Trofimov; V. Vanslov, *Principiile esteticii marxist-leniniste*, rubrica „În întâmpinarea celui de al II-lea Congres al Scriitorilor Sovietici", în „Gazeta literară" în două numere succesive: nr. 39, joi 9 decembrie 1954 și nr. 40, Joi 16 decembrie 1954.

Damian, S., *Marile tradiții ale umanismului gorkian*, în „România liberă", nr. 3176, duminică, 19 decembrie, 1954.

Forș, Olga, *Cuvânt introductiv, în cadrul evenimentului „Al II-lea Congres Unional al Scriitorilor Sovietici"*, în „Viața românească", nr. 12, decembrie, 1954,

Galan, V. Em., *De vorbă cu scriitorul V. Em Galan: Să folosim creator ajutorul literaturii sovietice*, în „Gazeta literară", nr. 40, joi, 16 decembrie, 1954.

Galan, V. Em., *La Congresul Scriitorilor Sovietici*, rubrica: „Însemnări", serial publicat în 5 numere în „Gazeta literară", nr. 2–6, 13 ianuarie/ 20 ianuarie/27 ianuarie/ 3 februarie/10 februarie 1955;

Nikolaeva, Galina, *Cum se creează imaginea eroului*, rubrica: „În preajma celui de Al II-lea Congres al Scriitorilor Sovietici", în „Gazeta literară", nr. 34, Joi, 4 noiembrie, 1954.

Riurikov, B., *Idealul estetic și problema eroului pozitiv*, rubrica: „În preajma Congresului scriitorilor sovietici" , în „Gazeta literară", nr. 36, Joi, 18 noiembrie, 1954.

Simonov, K.M., *Problemele dezvoltării prozei*, în „Gazeta literară", nr. 1, Joi, 6 ianuarie, 1955.

Surkov, A.A., *Raportul tovarășului A.A. Surkov: Situația și sarcinile literaturii sovietice*, în „Viața românească", nr.12, 1954.

N. Tertulian, *Schematism și realism I și II*, rubrica „Învățăm din dezbaterile Congresului Scriitorilor Sovietici", studiu publicat în două numere succesive în „Gazeta literară", nr. 5, joi, 3 februarie 1955/ nr. 6, joi 10 februarie 1955.

Vurgun, Samed, *Coraportul lui Samed Vurgun: Poezia sovietică* (Al II-lea Congres Unional al Scriitorilor Sovietici), în „Gazeta literară", nr. 41, Joi 23 decembrie, 1954.

https://biblioteca-digitala.ro

THE SOVIET LITERATURE: OUR GREAT EXAMPLE (AN INCURSION INTO THE BACKSTAGE OF THE SECOND FEDERAL CONGRESS OF WRITERS FROM URSS)

Abstract

In this study we analyze the trends imposed by the Literature Masters from Kremlin to the U.R.S.S. writers or to the friends from others countries on the Second Federal Congress of Soviet Writers. No violence or nihilism theory, advanced on U.R.S.S. literary press, because of the disinterest or complicity of some soviets writers, are subjects discussed on the conference. So, there is a necessity that the writers give up to the dramas of the unpriced I and to the free manifestation. The artist uniqueness, the singularity of creation, the subjectiveness from literature must be replaced with militant writer imagine, with revolutionary elan and with the combatant spirit, all this ideas being inoculated by writers among people using ideological messages. In Romania, from the confessions found on time publications, the event is eagerly awaited by some Romanian literary men. The instructions from Kremlin are valorized on theoretical or applied studies, the Romanian works being read by using the realism-socialist methods. But, sometimes, the artistic feeling is more powerful than the assignments given by the Seniors Official. This is the case of N. Tertulian who reintegrated the artistic element into literary ideology values.

Keywords: revolutionary elan, militant writer, realism-socialist, literary models, internationalism, engaged art *vs.* pure art.

Rezumat

În studiul de faţă analizăm coordonatele trasate de „maeştrii literaturii" de la Kremlin scriitorilor din U.R.S.S. şi celor din „ţările surori" prilejuite de contextul celui de al II-lea Congres Unional al Scriitorilor Sovietici (1954). Astfel, teorii precum lipsa de conflict şi nihilismul, strecurate în presa din U.R.S.S. din cauza dezinteresului sau a complicităţii unora dintre apărătorii păcii, ocupă prim-planul dezbaterilor ideologice ale momentului, rezultând necesitatea ca romancierii, dramaturgii, poeţii să renunţe la dramele „eului neprețuit" şi la teoria auto-exprimării. Unicitatea artistului, specificitatea creaţiei, subiectivitatea în literatură trebuie înlocuite cu imaginea scriitorului militant, cu elanul revoluţionar şi spiritul combatant inoculate de scriitori în rândul maselor prin intermediul mesajelor ideologice. În România, conform mărturisirilor regăsite în publicaţiile vremii, evenimentul este aşteptat cu nerăbdare de adepţii noilor orizonturi literare. Învăţăturile de la Kremlin sunt valorificate de literaţii români în articole teoretice sau demonstrative, creaţiile româneşti fiind interpretate prin utilizarea grilei teoretice impuse de metoda realismului-socialist. Doar că, pe alocuri, emoţia artistică, empatia sunt mai puternice decât sarcinile trasate de oficiali şi dau naştere unor nuanţări, cum este cazul lui N. Tertulian, acesta reintegrând elementul artistic printre valorile ideologiei literare.

Cuvinte-cheie: elan revoluţionar, scriitor militant, realism-socialist, modele literare, internaţionalism, arta angajată *versus* arta pură.

https://biblioteca-digitala.ro

„REVISTA FUNDAȚIILOR REGALE" CA TURNESOL IDEOLOGIC

Mihai Iovănel*

„Revista Fundațiilor Regale", publicație apărută la București, lunar, în două serii, din ianuarie 1934 până în august 1945 și din septembrie 1945 până în decembrie 1947, poartă subtitlul „Revistă lunară de literatură, artă și cultură generală", schimbat de la numărul 1/1945 în „Literatură, artă, cultură, critică generală". Din comitetul de direcție fac parte la început I. Al. Brătescu-Voinești, Octavian Goga, Dimitrie Gusti, Emil Racoviță, C. Rădulescu-Motru, I. Simionescu. Sunt menționați ca directori D. Caracostea (între aprilie 1941 și mai 1944) și Al. Rosetti (între septembrie 1945 și 1947). Poziția de redactor-șef a fost ocupată de Paul Zarifopol (ianuarie–mai 1934) și de Camil Petrescu (iunie 1940– septembrie 1942, iunie 1944–1947). De fapt, revista a fost condusă efectiv de Camil Petrescu, deși el figurează doar ca redactor între 1934 și 1940, poziție în care apare și Radu Cioculescu (1936–septembrie 1940). Ca secretari de redacție apar Radu Cioculescu (1934–1935), Ovidiu Papadima (noiembrie 1942–mai 1944) și Corin Eugeniu Grosu (septembrie 1945–1947).

Construită după modelul prestigioasei „La Nouvelle Revue Française", „Revista Fundațiilor Regale" a reușit să se impună ca una dintre cele mai importante publicații culturale din istoria României. Aflată sub patronaj regal, ea și-a asumat un caracter patrimonial, canonic, ecumenic, deschis tuturor ariilor culturale și mai tuturor direcțiilor, de la tradiționalism la modernism (însă nu și avangardelor „extremiste"). Primul număr este prefațat de regele Carol II, care așază revista sub semnul lui regelui Ferdinand, „adevăratul ctitor ale acestei publicațiuni": „Acei ce sunt în fruntea publicației de față vor să arate lumii intelectuale de la noi că Uniunea Fundațiilor Culturale Regale și, în speță, Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol II, nu sunt numai vorbe așternute pe hârtie și votate de Parlamentul Țării – și o roagă să urmărească cu atenție și bunăvoință publicația ce pornește astăzi. Pornește, este drept, pe o cale lungă și anevoioasă, o cale spinoasă de luptă pentru un ideal și o credință fermă în forța de producție a culturii românești. Mi-a fost hărăzit Mie, ca rege a acestei Românii întregite și ca un convins al vitalității intelectuale a neamului Meu, să pot după ani de trudă să aduc la îndeplinire, prin instituția nou creată, acest ideal al Meu, ideal lăsat Mie ca o sfântă moștenire de Iubitul Meu Tată, Regele întregitor

* Cercetător științific III, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: mihai.iovanel@gmail.com.

RITL, p. 252–256, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

de Neam, care vedea într-o astfel de publicație mărturia intelectualității poporului nostru și a afirmării entității culturale românești în fața lumii civilizate" (*Închinare*). Primul redactor-șef, Paul Zarifopol, exprimă în articolul *Idei pentru cultura literară* (2/1934) ideea că revista aspiră să depășească literaro-centrismul pe care se bazase în trecut cultura generală: „În trecut această cultură [generală] nu era, tocmai, decât o cultură literară; precis: *Biblia* și clasicii antici, – bibliotecă atât de cuminte echilibrată, în cantitate și în calitate. Idila aceasta a culturii simplu literare a murit de mult. Posibilitățile, respectiv obligațiile de cultură ale omului actual sunt haotice. Atât apare clar: că omul actual nu-și poate forma și ține cultura generală numai din ce-i pot da literații, adică, socotind lucrurile în bloc, din moștenirea clasică: pentru cei de astăzi, cultura generală nu pare valabilă fără idei și fapte pe care ni le dau numai științele exacte. Această situație precizează rolul literaturii față cu publicul: literatul nu poate pretinde a fi educatorul unic în cultura generală, ci se va simți obligat a-și largi mai întâi el însuși câmpul cunoștințelor dincolo de hotarele tradiționalei literaturi". De asemenea, într-un articol publicat după trei ani de apariție a revistei, Camil Petrescu sintetizează filozofia publicației: „am căutat [...] să îmbrățișăm, în producția strict literară, toate modurile sensibilității românești, chiar când nu aderăm organic la atâtea dintre ele. Nici conducerea redacțională a revistei și cu atât mai puțin comitetul de direcție nu se identifică, asta e de la sine înțeles, cu tot materialul publicat în paginile revistei. Cititorul avizat deslușește desigur ce e structural al acestei publicații, ce e selecționat de spiritul ei călăuzitor, cum acest cititor înțelege și ceea ce e prezent doar din nevoia de sinteză" (*La sfârșitul celui de-al treilea an*, 12/1936).

De-a lungul timpului, „Revista Fundațiilor Regale" a păstrat o structură de bază: o secțiune de proză și poezie inedită, o secțiune de studii, cronici și comentarii, plus o secțiune de revistă a presei românești și internaționale. Totuși, pot fi distinse patru perioade în viața „Revistei Fundațiilor Regale".

Prima etapă, secvența cea mai întinsă temporal și cea mai importantă din existența revistei, este liberală și se bazează pe filozofia enunțată de Camil Petrescu. Ea ține până la instaurarea Statului Național-Legionar în septembrie 1940. Sunt prezenți cu poezii Tudor Arghezi, Adrian Maniu, Al. Robot, Aron Cotruș, Andrei Tudor, Horia Stamatu, Camil Baltazar, Radu Gyr, Ion Pillat, G. Bacovia, Zaharia Stancu, V. Voiculescu, Lucia Demetrius, Eugen Jebeleanu, Lucian Blaga. Proză publică Gala Galaction, Tudor Arghezi, G. Topîrceanu (*Minunile Sântului Sisoe*), Anton Holban (*Bunica se pregătește să moară*), Anișoara Odeanu (*Peter*), Hortensia Papadat-Bengescu (*Rochia miresii*), Mihail Sebastian (*Accidentul*), Liviu Rebreanu (*Pahonțul*), E. Lovinescu (*Acord final*), Ionel Teodoreanu (*Prăvale-Baba*), Ury Benador (*Final*), Geo Bogza (*Izvorul Oltului*). Studii și eseuri semnează G. Bogdan-Duică (*Școalele de la Blaj. Un examen la gimnaziul din Blaj în 1799*), Șerban Cioculescu (*O nouă ediție critică a poeziilor lui Eminescu*, *Detractorii lui Caragiale*, *O privire asupra poeziei noastre ermetice*, *Femeia în societatea balzaciană*), Em. Ciomac (*Nietzsche și Wagner*), Scarlat Struțeanu (*Problema învățământului nostru secundar*), D.I. Suchianu (*Bilanțul cinematografului vorbitor*), Dan Botta (*Poetica lui Paul*

https://biblioteca-digitala.ro

Valéry), N. Iorga (*Literatura română necunoscută, Constantin Stolnicul Cantacuzino*), Camil Petrescu (*Modalitatea și tehnica romanului polițist, Noua structură și opera lui Marcel Proust*), Ion I. Cantacuzino (*Note despre poezia lui Ion Pillat*), Mihail Manoilescu (*Eminescu economist*), Mircea Eliade (*Elemente pre-ariene în hinduism*), H.H. Stahl (*Experiența echipelor regale studențești*), Vladimir Streinu (*Tradiția conceptului modern de poezie, Edgar Poe și scriitorii români*), Th. Simenschy (*Originea universului în concepția indienilor și a grecilor*), I. Biberi (*James Joyce*), Tudor Vianu (*Generație și creație*), Ion Pillat (*Actualitatea lui Baudelaire*), Dragos Protopopescu (*Shakespeare printre noi*), N. Steinhardt (*Elementele operei lui Proust*), Al. Dima (*Poeții și criza poeziei*), Ștefan Lupașcu (*Experiența fizico-biologică și infinitul*), G. Călinescu (*Poezia lui D. Bolintineanu*), Mihail Sebastian (*Corespondența lui Marcel Proust*). La secțiunea de cronici apar Paul Zarifopol (*Roman naturalist?* – despre Louis-Ferdinand Céline; *Despre ideologia lui Eminescu*), Șerban Cioculescu (*Romanul românesc în 1933, Poezia românească în 1933*), Alexandru Marcu (despre Giovanni Papini), Alice Bădescu (despre John Galsworthy), C. Noica (*Anul filozofic 1933*), Mircea Eliade (*America văzută de un tânăr român de azi*), Petru Comarnescu (*Posibilitățile literaturii-confesie*), Ion Sân-Giorgiu (*Revoluția nazistă și literele germane*), Mihail Sebastian (*Paul Zarifopol și „tinerele generații"*), Al. Graur (*Limba hitită*), G.M. Cantacuzino (*Modernismul și arhitectura românească*), Ion Chinezu (*Literatura maghiară de azi din Ardeal*), K.H. Zambaccian (*În atelierul lui Tițian*), Tudor Arghezi (*Pătru Lupul Maglavitul*). Cronici teatrale semnează T. Teodorescu Branișteș, de cronica muzicală se ocupă Radu Georgescu și Radu Cioculescu (*„Cavalerul Rozelor"*), iar de cronica politicii internaționale – Richard Hillard. Sunt tipărite *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu*, îngrijite de Radu Crutzescu și cu o introducere de Ioan C. Filitti, iar Perpessicius publică din șantierul ediției Eminescu (*Întâia versiune a scrisorii I-a*). Apar numeroase traduceri de poezie, dar și din Ortega Y Gasset (*Răzvrătirea masselor*, fragmente traduse de C. Tavernier) ori din *Biblie*, în versiunea Gala Galaction – Vasile Radu. Din noiembrie 1939, o secțiune de „comentarii critice" pe teme literare este individualizată; sunt prezenți aici Perpessicius, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu. Deschiderea ideologică și culturală a revistei în această perioadă nu a trecut nesancționată de presa de dreapta. Faptul că evreul Mihail Sebastian fusese angajat din 1936 la „Revista Fundațiilor Regale" (fără însă ca acest lucru să fie menționat în caseta redacțională) a trezit mânia lui N. Iorga (altfel colaborator frecvent). În „Neamul Românesc", publicația istoricului, N. Georgescu-Cocoș atacă indignat în 1937 revista populată de „Cioculeștii Camili, de Pipersbergii Baltazari, de Hechtării și alte lighioane din jungla «literară»" și îl denunță pe Sebastian regelui („Acesta e rostul unei publicații care apare sub semnul regelui Carol, din înalta Lui voință? Ce spune Voevodul Culturei [...]?").

A doua fază a „Revistei Fundațiilor Regale" începe în septembrie 1940 și ține până în august 1944, desfășurându-se în bună parte sub directoratul lui D. Caracostea. Această etapă este marcată de alianța României cu Germania nazistă și de politicile

https://biblioteca-digitala.ro

rasiale ale statului român. Un articol de Nichifor Crainic, *O nouă misiune*, publicat în septembrie 1940, anunță noua direcție: „Spiritul centrifugal al scrisului dezertor din disciplina patriei va trebui nimicit și, în locul lui, reîntronate arta și literatura în superbele demnități de slujnice ale țării, ale statului, ale neamului. Două condiții noi au intervenit, prielnice dezvoltării unor asemenea plăsmuiri. Una e negativă: purificarea culturii românești de elementele venetice; cealaltă e pozitivă: concepția unică și totalitară a vieții de stat". Scriitorii evrei dispar din sumar și din redacție. Răsar oportun poezii de Radu Gyr (*Legionarul*), Andrei Bucșan (*Ducelui Mussolini*), comentarii critice de Nicolae Roșu (*Hereditățí spirituale, Ideea de rasă la doi gânditori români*) și C. Rădulescu-Motru (*Tipul rasial românesc după indicele cefalic*). Un număr dublu din august–septembrie 1941 se numește *Basarabia și Bucovina. Omagiu mareșalului I. Antonescu*; semnează texte C. Rădulescu-Motru, S. Mehedinți, D. Caracostea, Ion Petrovici, Mihail Sadoveanu, Ion Pillat, Tudor Arghezi, Gala Galaction, Petru Comarnescu, Sextil Pușcariu ș.a. Totuși, deși „Revista Fundațiilor Regale" capătă în această perioadă accente specifice presei fasciste și se colorează filogerman, ea nu-și pierde cu totul vechiul nucleu de colaboratori (scriitori și critici), exceptându-i pe scriitorii evrei, acum interziși. O a treia perioadă din existența revistei începe după 23 august 1944. Se reia în mare măsură filozofia liberal-democratică inițială. Apar, pe lângă semnăturile clasicilor în viață (Sadoveanu, Arghezi), articole de Virgil Ierunca, Adrian Marino, Mihai Rădulescu. Romanul *În contratimp* de Monica Lovinescu se publică în foileton. Poate fi notată însă o vizibilă ajustare la noul sistem de alianțe în care se găsește România, în special prin atenția acordată literaturii sovietice prin articole de Dan Petrașincu (*Entuziasmul științific în literatura sovietică*), Sorana Gurian (*Literatura sovietică din anii războiului*), Mihail Sadoveanu (*Literatura în Uniunea Sovietică*), poezii de Mihai Beniuc (*Un om așteaptă răsăritul*) ș.a.m.d.

În fine, ultima etapă din viața „Revista Fundațiilor Regale" începe în septembrie 1945, când este lansată o serie nouă sub directoratul lui Al. Rosetti. Aceasta începe simbolic printr-un fragment din jurnalul lui Mihail Sebastian (*Pagini de jurnal*). Al. Rosetti îl evocă într-un articol pe Sebastian – care murise într-un accident în mai 1945 –, amintind că „În triștii ani ai războiului recent, suferise martiriul". Cronici literare scriu în continuare Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu. Dar orientarea procomunistă/prosovietică este acum manifestă, deși revista își păstrează și în aceste condiții echilibrul valoric. Apar numeroase articole despre URSS, dar și despre liderii comuniști români (Zevedei Barbu, *Lucrețiu Pătrășcanu, gânditor politic*). Revista își încetează apariția la sfârșitul lui 1947, când regele Mihai I este forțat să abdice.

Înaltul patronaj regal, sub ale cărui auspicii revista s-a aflat de la început până la sfârșit, a avut ca efect apariția, de-a lungul timpului, mai multor numere speciale, începând cu *100 de ani de la nașterea regelui Carol I*, tipărit în mai 1939, cu articole de N. Iorga, P.P. Panaitescu, I. Nistor, C. Rădulescu-Motru, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Tudor Vianu (*Regele Carol I într-o interpretare filozofică*), E. Bucuța, Al. Mironescu, Pompiliu Constantinescu (*Literatura sub Carol I*), Vladimir Streinu,

https://biblioteca-digitala.ro

Camil Petrescu (*Teatrul între 1866 și 1914*). Lui Carol II i-a fost dedicat numărul din iunie 1940 (*Restaurația. 1930–1940*). Aici au semnat articole – în câteva cazuri adevărate panegirice – Tudor Arghezi, Camil Petrescu (*Serii de semnificații și sensul Restaurației*), C. Rădulescu-Motru, Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, N.I. Herescu, Cezar Petrescu, G. Călinescu, Ion Marin Sadoveanu, Perpessicius, Al. O. Teodoreanu, Ionel Teodoreanu, Nichifor Crainic, Anton Golopenția, Emanoil Bucuța, C. Daicoviciu, A. Oțetea, Tudor Vianu, G.M. Cantacuzino, Mihail Sebastian, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Petru Comarnescu. Un număr special intitulat *Omagiu Carmen Sylvei* a apărut în decembrie 1943. Un număr special i-a fost dedicat și lui M. Eminescu (*50 de ani de la moartea lui Eminescu*, iulie 1939).

THE ROYAL FOUNDATIONS REVIEW

Abstract

This article provides a survey on "The Royal Foundations Review", one of the most important publications in the history of Romanian literature. Four major periods are briefly described, in which the literary policy of the publication is connected to the politics and ideologies experienced by Romania: a liberal-democratic period (1934–1940), a period marked by Romania's alliance with Nazi Germany (1940–1944), a new democratic period (1944–1945) and a period marked by Soviet influence (1945–1947).

Keywords: ideologies, Romanian literature, Romanian literary press.

Rezumat

Acest articol oferă un studiu asupra Revistei Fundațiilor Regale, una dintre cele mai importante publicații din istoria literaturii române. Sunt descrise pe scurt patru mari perioade, în care politica literară a publicației este legată de politica și ideologiile din România: o perioadă liberal-democratică (1934–1940), o perioadă marcată de alianța României cu Germania nazistă (1940–1944), o nouă perioadă democratică (1944–1945) și o perioadă marcată de influența sovietică (1945–1947).

Cuvinte-cheie: ideologii, literatura română, presa literară românească.

https://biblioteca-digitala.ro

PAUL ZARIFOPOL

Nicolae Bârna*

ZARIFOPOL, Paul (30. XI. 1874, Iași – 1. V. 1934, București), eseist și editor (în sensul de „persoană care editează o operă", „persoană care întocmește ediția critică a operei unui scriitor", nu de „proprietar de editură" sau „redactor"). Fiu al Elenei, n. Culiano (soră a junimistului Nicolae Culianu, matematician și astronom, străbunic al lui Ioan Petru Culianu), și al lui Paul (Pavel) Zarifopol (Zarifopoulo), moșier, mare proprietar (în județul Roman și la Iași). A urmat școala primară în familie, cu un preceptor, ulterior continuând studiile școlare la Iași, la Institutele Unite. După absolvirea liceului, se înscrie la universitatea din Iași, studiind istoria și filologia clasică și modernă. Debutează în 1898, în revista „Arhiva" (director: A. D. Xenopol), cu o recenzie referitoare la o lucrare a lui Henri d'Arbois de Jubainville (Henri d'Arbois de Jubainville, *Deux manières d'écrire l'histoire: Critiques de Bossuet, d'Augustin Thierry et Fustel de Coulanges,* apărută la Paris în 1896). Își ia licența în 1898, plecând apoi în Germania, pentru studii de filologie și filozofie. În 1904 a susținut, la Universitatea din Halle, o teză de doctorat referitoare la scrierile lui Richard de Fournival, poet și erudit francez din secolul al XIII-lea, obținând astfel titlul de doctor; teza (disertația) a fost publicată în același an, la Halle, sub formă de carte, cu titlul *Kritischer Text der Lieder Richards de Fournival. Inaugural Dissertation* (apariția ar putea fi considerată ca fiind debutul editorial al lui **Z.**, însă, de fapt, adevăratul lui debut editorial, ca autor de limbă română, avea să se producă în 1926). În Germania, în 1902, **Z.** s-a căsătorit cu Ștefania, fiica lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, tânăra familie stabilindu-se la Leipzig, unde va trăi până la izbucnirea primului război mondial. În Germania, **Z.** duce o viață de intelectual pasionat de lărgirea orizontului propriilor cunoștințe și de amator de artă și de desfătare estetică. Aflat la adăpost de dificultăți materiale, duce o liniștită viață de rentier. Din mărturia unui contemporan care l-a cunoscut (Ion Sân-Giorgiu) se conturează traseul biografic al cărturarului în perioada respectivă, dar și în anii următori: „Zarifopol n-a urmărit niciodată un scop practic. Om bogat înainte de război, el trăia din veniturile unei moșii, iar după vânzarea moșiei, din renta banilor astfel dobândiți. Originar din acea mândră și dezinteresată boierime moldovenească, Zarifopol trăia pentru știință și artă, așa cum alți boieri își iroseau averea în politică pentru o credință. Având deci o viață materială independentă și perfect organizată, Zarifopol n-a fost niciodată un vânător de funcții și de lefuri. De aceea, când după război deprecierea generală a averilor a făcut din Zarifopol un om sărac, el a preferat să îndure cu răbdare unică și seninătate de martir o viață

* Cercetător științific gr. I la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; Doctor în filologie al Universității din București: e-mail: nbirna@yahoo.fr.

RITL, p. 257–269, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

materială submediocră, decât să bată la porțile prietenilor ajunși miniștri, care vedeau în el o ființă curioasă, incapabilă să se adapteze vulgarului și gălăgiosului parvenitism românesc". În perioada germană, eruditul **Z.** — care stăpânea perfect limbile franceză și germană — a redactat mai multe studii literare importante, despre importanți autori francezi (La Rochefoucauld, Molière, Gustave Flaubert, Maupassant, Anatole France, Marcel Proust ș.a.), publicate în revista „Süddeutsche Monatshefte" din München, în intervalul 1908–1911. În aceeași epocă, de prin 1905, **Z.** a legat o strânsă prietenie cu I. L. Caragiale, care trăia, autoexilat, la Berlin: cei doi se înțelegeau foarte bine, se stimau și apreciau foarte mult, aveau puncte de vedere apropiate în diferite chestiuni, dar și gusturi și preocupări comune, precum pasiunea pentru muzica clasică și grija de a fi de față la importante concerte sau recitaluri etc., se întâlneau cu diferite prilejuri și corespondau destul de frecvent (corespondența lor avea să fie editată și comentată de Șerban Cioculescu, în 1935). În 1915, **Z.** s-a întors în România, unde, în perioada de după război, sărăcit, a trăit din scris, ducând o viață mai degrabă modestă sub aspectul prosperității materiale. A desfășurat o admirabilă și bogată activitate de eseist, colaborând la diferite publicații: „Cronica" (1915), „Viața românească", „Revista vremii", „Săptămâna muncii intelectuale și artistice", „Adevărul", „Dimineața", „Adevărul literar și artistic" (unde în anii '30 scria săptămânal), „Cuvântul liber", „Adam", „Dreptatea" ș.a. **Z.** a semnat uneori cu pseudonimele Anton Gherman și Costin Adam. Publică în 1924 un volum de nuvele fantastice (traduceri din scriitori străini, grupate sub titlul *Vedenii*). În 1926 îi apare primul volum de autor, în limba română: consistenta culegere de eseuri *Din registrul ideilor gingașe*. În anii următori avea să publice mai multe volume: *Despre stil* (1928), *Artiști și idei literare române* (1930), *Încercări de precizie literară* (1931) și *Pentru arta literară* (1934). În ianuarie 1934, cu câteva luni înainte de moarte, **Z.** devine redactor-șef al „Revistei Fundațiilor Regale" (ultimul text publicat de el în acea revistă, *Despre ideologia lui Eminescu*, o cronică la volumul I al lucrării lui G. Călinescu *Opera lui Mihai Eminescu*, apare în numărul din mai).

Z., figură de prim rang a vieții culturale din România interbelică, a fost nu un critic literar, cum tind nu puțini să îl considere, ci, în mod esențial, un eseist, un mare eseist, probabil primul autor care, în spațiul românesc, a ilustrat în chip atât de remarcabil — atât sub aspectul calitativ cât și sub raport cantitativ — genul eseistic. Este adevărat că tematica eseisticii lui, în parte, vizează domeniul literaturii, însă, de cele mai multe ori, **Z.** nu comentează literatura și nu dezvoltă subiectele legate de literatură așa cum ar face-o un critic așa-zicând „obișnuit": el nu arborează vreo „metodă" critică ori vreo tehnică de analiză afirmate peremptoriu, nu propune un tablou de valori amplu și atotcuprinzător cu privire la rezultatele fenomenului literar, nu oferă vreo lucrare de sinteză, și nici măcar o masă semnificativă de comentarii asupra unor opere literare, din care să se degajeze o „grilă" de evaluare, o panoramă de ansamblu. De altfel, s-a ocupat relativ puțin de literatura română și, după cum semnala Eugen Simion, „n-a descoperit, în fond, pe nimeni și n-a dat judecățile cele

https://biblioteca-digitala.ro

mai drepte despre scriitorii români". **Z.** a fost considerat multă vreme ca un critic literar de planul al doilea, desigur că stimabil, dar în fond un „învins" în arena literară, ceea ce reprezenta rezultatul unei regretabile erori de „încadrare" ori, ca să zicem așa, de diagnosticare: autorul, chiar dacă s-a ocupat între altele – și nu puțin ! – și de literatură (se cuvine relevat faptul că, cu excepția primului, toate volumele publicate de autor vizează direct literatura), se cuvine să fie receptat și catalogat în primul rând drept un critic al vieții umane, al „stilului" existenței sociale, al rânduielilor și obișnuințelor socioculturale, un critic al moravurilor sau, mai bine zis, al gradului de moralitate al comportării, al conduitei sociale, dar și al practicilor politice, un critic al modernității în general, cum s-a remarcat în exegeza din ultima vreme, și în această calitate merită un loc de prim plan în istoria culturii române. **Z.** este prețuit în posteritate pentru opera lui de moralist, de observator al vieții moderne și comentator al moravurilor și al evoluțiilor socio-culturale, de eseist politic și de istoric al civilizației naționale, de estet teoretician (fără să fie propriu-zis un estetician, un reprezentant al esteticii ca disciplină filozofică), dar și de literat, de eseist pe teme ținând de literatură, precum și în calitatea lui de inițiator al primei ediții critice de înaltă ținută a operei unui mare scriitor român (I. L. Caragiale). Firește că, în unele din textele sale, eseuri critice sau studii literare, **Z.** a făcut propriu-zis critică literară, dar, cu toate acestea, numele lui nu-și găsește locul într-o listă a criticilor literari, a criticilor literari importanți. El este însă, fără nicio îndoială, unul dintre autorii importanți ai epocii sale, iar contribuția lui importantă, de ideolog artistic, de estet, privește (și) literatura, prin afirmarea ei ca artă și respingerea instrumentalizării ei prin comentariul care ar subordona-o altor sfere de preocupări decât cele propriu-zis estetice. Așadar **Z.** ocupă un loc fără îndoială că marcant în istoria literaturii române ca mare artist al eseului și, totodată, ca așa-zicând „ideolog" al estetismului (de fapt, susținător al preeminenței criteriului estetic în valorizarea literaturii), cu viziune mai degrabă de teoretician, iar nu în calitate de „coautor" al acelei istorii, cum este cazul multor critici importanți. Ceea ce impresionează în primul rând la **Z.** și trezește admirația în mod deosebit este, fără îndoială, excelența expresiei: elegantă, ireproșabilă, apropiată de perfecțiune, caracterizată printr-un înalt nivel de intelectualitate, dar și, în același timp, simplă, adică lipsită de exces tehnicist, de prețiozitate academică (critica a remarcat această „simplitate" și s-a opinat că este, de fapt, rezultatul unui rafinament !), formularea zarifopoliană vădește o redactare riguroasă și se înfățișează într-o limbă curată, așa-zicând pe înțelesul oricui. Pentru înțelegerea, pentru perceperea adecvată a acestui oarecum ciudat autor (adevăratul său debut în volum s-a produs după vârsta de cincizeci de ani, întreaga sa activitate literară a fost practic grupată în ultimele două decenii de viață, iar prezența editorială s-a arătat doar în ultimul dintre acele decenii) interesează, desigur, și – ca să zicem așa – fondul producției lui textuale, nu numai învești mântarea stilistică a acestuia. Acest „fond", consistent și complex, trebuie urmărit cu grijă, la scara întregii opere publicate, operație întrucâtva îngreunată de fragmentarismul și diversitatea tematică a acesteia din urmă. Dacă nu punem la socoteală broșura în

https://biblioteca-digitala.ro

care a publicat, în 1904, în limba germană, lucrarea sa de doctorat, **Z.** a publicat, din 1926 și până în anul morții sale, cinci volume. Un număr considerabil de texte eseistice (eseuri propriu-zise sau așa-zicând articole de înaltă ținută ideatică și strălucire stilistică) apărute în periodice și neincluse de autor în vreunul din volumele antume aveau să fie adunate și republicate, de-a lungul ultimelor trei decenii ale secolului al XX-lea, în diverse ediții antologice întocmite și îngrijite de istoricul literar Al. Săndulescu. Primul volum al autorului este *Din registrul ideilor gingașe*, apărut în anul 1926. Este un volum de eseuri pe teme diverse, care au toate în comun faptul că privesc nemijlocit aspecte ale vieții contemporane, ținând de comportarea socială a oamenilor, de preocupările nu numai culturale, ci și din diverse alte domenii ale vieții individuale și colective, sociale, cu diversele ipostaze, împrejurări, situații și evoluții, caracteristice sau imprevizibile, pe care le pot înregistra în arena actualității. Un eșantion din sumarul volumului, grupând titluri alese oarecum la întâmplare, poate da seama în mod adecvat de diversitatea așa-zicând tematică a eseurilor: *Ideal și energie*, *Tipul politic*, *Feminism*, *Lucruri sfinte*, *Geniul organizator*, *Estetica utilă și culturală*, *Neînțelegeri inocente între public și artiști*, *Mecanizarea scrisului*, *Motivele scriitorului*, *Cetățeanul și literatura lui*, *Sat și mahala*, *Ciomagul candid*, *Marxism amuzant*, *Trepte istorice*, *Simț de clasă*. Dar care ar fi, după părerea autorului, așa-zisele „idei gingașe" (formularea comportă un marcat accent de ironie, imediat depistabil la parcurgerea volumului) de care înțelege să se ocupe în textele sale ? O precizează, cu o alunecoasă blândețe (care face parte din mizanscena ironică, contrastând cu sarcasmul de care sunt impregnate nu puține din textele volumului) încă din primele rânduri din prefața cărții: „Cred că se pot numi, cu aceeași dreptate, gingașe ideile care, în general, trebuie să fie cunoscute oricui vrea să treacă drept om cultivat, ca și acele despre care acest om trebuie să pomenească totdeauna cu deosebită băgare de seamă, dacă vrea să nu supere atenția societății unde, în chipul cel mai util și cel mai plăcut, i se adăpostește persoana și i se apără interesele. Viața omului cultivat este grea astăzi. I se impune, des și sever, să cunoască lucruri nouă și să vorbească despre dânsele elegant și sigur. Mai ales pentru tineri, obligația aceasta este constrângătoare. Pe cei maturi societatea nu-i silește, cu același zor ca pe tineri, la excese intelectuale". În ultimele fraze din ultimul text al volumului, *Explicație finală*, autorul își exprimă, sintetic, intențiile: „Am credința că o clasă, ca și un om, se poate adapta chiar celor mai aspre și complicate încercări, fără a se deda la tumbe și grimase. Cetitorul a văzut desigur că ținta celor cuprinse în această carte e mai ales să denunțe contraziceri și strâmbături sufletești și sociale, care vin să pocească din ce în ce mai des și mai dizgrațios fizionomia omenirii cultivate". Așa-zicând pestriț prin diversitate tematică și fragmentarism, volumul este în mod neîndoios unitar nu doar prin eleganța expresiei și argumentării, prin temperatura înaltă a ideației, ci și, mai ales, prin incoercibilul criticism al autorului, prin aplecarea lui către contrazicerea intransigentă a unor clișee de gândire, a unor moduri de a privi – în diferite domenii sau sub diferite raporturi – lucrurile, dar și a unor comportări sau moduri de a acționa, statornicite prin obișnuință, dar considerate de

https://biblioteca-digitala.ro

eseist ca nepotrivite, primejdioase, dăunătoare, ridicole. S-a opinat că **Z.** ar fi fost bântuit de un adevărat demon al contradicției, al contestării, dar, pentru cititorul comprehensiv, așa-zisul lui negativism generalizat se dovedește a fi, nu vreo regretabilă și gratuită meteahnă, ci un mod de a afirma, prin ricoșeu, un sistem de valori la care aderă și un mod de conduită pe care îl consideră oportun sau recomandabil. Valorile și modurile de comportare pe care **Z.** le prețuiește, le valorizează pozitiv și, implicit, le recomandă prin negațiile, contestările și ironizările sale, deseori sarcastice, sunt cele ale adevărului, ale firescului, ale autenticului, ale rectitudinii morale, ale omeniei și umanitarismului, adică cele opuse ipocriziei, imitației nepotrivite, maimuțărelii, egoismului, eseistul condamnând arborarea, din oportunism, a unor atitudini inautentice ori mimarea unor preferințe ori gusturi de fapt cu totul străine sau indiferente pentru cel care simulează adoptarea respectivelor opțiuni, din prefăcătorie interesată, pentru a-și îmbunătăți imaginea ori pentru a-și exercita dominația asupra altora etc. **Z.** cultiva și preconiza recursul la rațiune, raționalitatea, atitudinea echilibrată, ponderat sceptică, respingând și criticând demersurile de exaltare a iraționalului, a instinctualului, agresivitatea și violența. Despre substratul constructiv, pozitiv, afirmativ al scrierilor așa-zisului negativist înverșunat **Z.** a emis considerații pertinente Al. Paleologu: „Polemismul lui Zarifopol nu pornea din capriciu arțăgos sau din negativism cusurgiu, deși multora așa li s-a părut. Polemismul său decurgea dintr-o atitudine clară și consecventă. El a urmărit cu amuzată sau necruțătoare răbdare nu numai grimasa ridicolă a semidoctismului snob și bovaric, nu numai psittacismul, fie diletant, fie «științific», ci și cauzele lor mult mai adânci, anume lenea gândirii și, în ultimă instanță, pofta de dominație, ceea ce în esență înseamnă: iraționalism și violență. Pe acestea le-a hărțuit și dat în vileag Zarifopol cât a putut, neslăbindu-le câtuși de puțin o viață întreagă. Poate fi aceasta atitudinea unui «sceptic», adică a unuia care nu crede în nimic, care nu ia nimic în serios și se mulțumește să culeagă și să savureze senzațiile agreabile pe care le oferă arta și viața în societate ? A unuia pentru care așa-numitul «rafinament» e totul iar lucrurile omenești fundamentale nu sunt nimic ?". Într-adevăr, „lucrurile omenești fundamentale" au constituit, în ultimă analiză, principalul subiect al eseisticii lui **Z.** iar printre ele s-a numărat fără îndoială și trăirea emoției artistice, bucuria pe care o suscită arta (inclusiv, bineînțeles, literatura) prin operele de valoare, care pentru el nu era o probă de așa-zis „rafinament" afectat și găunos, ci, dimpotrivă, o coordonată importantă a existenței. În poziționarea față de artă (inclusiv literatură), **Z.** acorda prioritate, dacă nu exclusivitate, criteriului pur estetic de apreciere, fiind extrem de reticent – ostil, de fapt – față de heteronomia ori instrumentalizarea demersului artistic. Următoarele două volume publicate de autor, ambele de mai mici dimensiuni decât cel de debut, au fost *Despre stil. Note și exemple* (1928) și *Artiști și idei literare române* (1930). Culegeri mai consistente, valoroase și de mare interes, sunt următoarele două volume antume, *Încercări de precizie literară* (1931) și *Pentru arta literară* (1934). Se poate observa că, atât prin titlurile lor, cât și prin tematica textelor adunate în ele, volumele lui **Z.** fac trimitere la literatură și la chestiunile

https://biblioteca-digitala.ro

literare, deşi, considerând ansamblul operei eseistului (adică având în vedere şi numeroasele texte rămase, ca să spunem aşa, în periodice şi vizând teme „neliterare", ţinând de morală, comportare cetăţenească, viaţă curentă, politică, evoluţie şi istorie a mentalităţilor etc.), impresia ar putea fi că nu subiectele literare predomină. În general diversitatea subiectelor, fragmentarismul care caracteriza emisia textuală a autorului, unghiurile diferite de abordare a chestiunilor vizate etc. îngreunează întrucâtva încercarea de a degaja o doctrină estetică cuprinzătoare şi metodic configurată, ori o panoramare critică a valorilor literare şi artistice, fie doar ale unei epoci ori ale unui spaţiu cultural anumit, însă, din mozaicul fastuos al temelor şi abordărilor se desprind temele predilecte, credinţele şi ţelurile acestui spirit ilustru, lucid şi perspicace, al literelor româneşti, liniile directoare ale poziţiei lui faţă de literatură şi artă, principiile adoptate şi urmate, preferinţele, idiosincraziile. Eseistul îşi asumă cu hotărâre opţiunea pentru ceea ce numeşte „precizie" în materie de discurs despre literatură, explicând sensul pe care îl acordă acelui termen chiar în prefaţa volumului *Încercări de precizie literară* (fragmentul se regăseşte, identic, şi în alt volum al autorului, respectiv în *Artişti şi idei literare române*, în textul *Despre „Sfintele taine ale artei"*): „Aceea ce s-ar putea numi gândire literară, adică ideile periodic consemnate şi răspândite despre artă, morală, religie, politică, aparţin gândirii practice, mai mult ori mai puţin confuze, prin urmare. Îmi închipui că nici chiar pe acei ce trebuie să se mărginească la o cultură generală cât de mijlocie nu e recomandabil să-i încurajăm a practica exclusiv gândirea confuză. Orice ocazie e bună pentru a deprinde lumea să distingă şi să înveţe valoarea preciziei. Când avocatul întreabă pe coana Tarsiţa preoteasa [referire la personaje şi la o situaţie din textul *Art. 214*, din volumul *Momente*, de I. L. Caragiale – n. n.] ce fel de vină preciză poate aduce nurorii sale, bătrâna exclamă supărată: «Apoi, ai cunoscut-o dumneata pe mă-sa, ce pramatie era!»... E un exemplu caragialian, deci cu superioară pătrundere ales din procedările clasice ale gândirii comune. Vorbirea obişnuită despre artă îmi aminteşte frecvent şi abundent metoda intelectuală a coanei Tarsiţei. E amuzantă ea, desigur, şi confortabilă: este, în fond, metoda biografic-psihologică din critica literară, de exemplu... Însă nu e demn de buna gândire să se amestece rubricile, cu oricât de frumos temperament pot să practice această operaţie unii dintre noi. Şi chiar în domeniul din ce în ce mai modest al criticii zilnice de artă, să tindem la precizie, să avem totdeauna în minte desenul curat al cuprinsului artei; şi oricând vorbim de legăturile ei cu alte planuri ale vieţii, să o avem clar tot numai pe ea în vedere. Altminteri, rămânem prea aproape de metoda preotesei Tarsiţa: prea mult temperament, prea puţină eleganţă, şi nenumărate ocazii de a cădea în obscurantismul propriu gândirilor vulgare". Poziţia lui de promotor, de adept şi apărător intransigent al priorităţii şi precumpănirii criteriului estetic în evaluarea literaturii a ajuns să fie considerată în cel mai înalt grad caracteristică, definitorie, pentru **Z.** În general, el exprima opinii şi adopta puncte de vedere în răspăr cu obişnuinţele vremii, cu tradiţiile criticii, cu canonul momentului, iar poziţionarea lui în chestiunea criteriului estetic avea să declanşeze o polemică în care au fost angrenaţi

https://biblioteca-digitala.ro

Mihai Ralea (care avea să-l gratuleze, într-un anumit context, cu calificativul de „rege literar al estetomanilor bucureşteni") şi, mai ales, G. Ibrăileanu (cu care, de altfel, **Z.** se afla în cele mai amicale relaţii, neafectate de diferenţele de principii sau opinii pe plan teoretic). **Z.** era un potrivnic al clasicismului, exprimându-şi apăsat şi circumstanţiat această poziţionare, în repetate rânduri, în diferite contexte, dând de înţeles că respingea „estetica clasicistă a secolului XVII, care se întemeia pe credinţa fermă că există o excelenţă unică în artă, simplu şi clar determinabilă" (citatul este din eseul *Despre stilul perfect*, din volumul *Pentru arta literară*, unde autorul observa, în mod evident cu ironică dezaprobare, că: „La asemenea excelenţă se putea şi se cerea să ajungă orice intenţie artistică, absolut indiferent de orientarea firească a talentului şi de structura psihologică a momentului creaţiei. Perfecţia era determinată prin reguli – şi sigur realizabilă tot prin ele"). E adevărat că, preocupat să determine şi drămuiască, cu maximă nuanţare şi fineţe, factorii care ar concura la asigurarea valorii literare, eseistul, spre deosebire de „legiuitorii" clasicismului literar, nu a furnizat el însuşi vreo „reţetă" simplă şi clară pentru garantarea atingerii excelenţei. Ce este cert, e că preferă roadele creaţiei moderne unor opere de patrimoniu considerate obsolete, şi condamnă sau ironizează admiraţia de circumstanţă, prezumată a fi inautentică, simulată din conformism, faţă de opere învechite, deloc atractive, dacă nu chiar ilizibile pentru contemporani, fie ele ale unor mari scriitori (sunt menţionate de exemplu scrieri de Goethe, Schiller ş.a.). Punctul de vedere privind scopurile şi procedeele adecvate pentru critica literară **Z.** şi l-a precizat în repetate rânduri – în mod desluşit şi circumstanţiat, raportat la o contextualizare istorică, dar vizând, evident, orizontul actualităţii epocii în care se exprima –, de pildă în acest pasaj din eseul *Capricii dogmatice* (inclus în volumul *Pentru arta literară*) : „Valorile în curs pe piaţa intelectuală la mijlocul secolului trecut l-au adus pe critic la psihologie şi la istorie. A explica – aci stătea noua dignitate a celui ce scria despre artă. Psihologia s-a lichefiat în indiscreţie biografică; critica a avut astfel o frumoasă epocă de strălucire cu mahalagism literarizat, cu mai bună ori mai proastă gingăşie sau maliţiozitate. Sprijinit cu toată ambiţia în explicări, criticului lesne i se întuneca obiectul însuşi al explicărilor. Lungă vreme critica a funcţionat mai mult vast decât precis. A fost atunci o perioadă de diletantism obez, sub terminologie – cum se zicea – ştiinţifică. Această idilă a confuziei a dezvoltat, mai târziu, o fragedă prelungire: critica ce s-a numit impresionistă, un divertisment al câtorva literaţi cu stil frumos, care, din gust de a face scriitură poetică, de a se manifesta în capricioase graţii feminine, vorbeau dinadins cu totul în afară de subiect, sau operau transpuneri de impresii, echivalând, credeau ei, în vorbe meşteşugoase impresii poetice, muzicale, picturale, sau chiar mimice şi coreografice. O revenire la obiect, în spirit cât mai exact, se făcu inevitabilă". În sensul acelei „reveniri la obiect" – pregătită, opinează eseistul, în gândirea unor artişti sau cunoscători de artă germani şi francezi din secolul al XIX-lea, pe care îi menţionează, şi, în mod deosebit, prin contribuţiile teoretice ale unor scriitori francezi, de la Flaubert la Mallarmé – înţelegea **Z.** să-şi desfăşoare propria activitate de comentator al literaturii şi al

https://biblioteca-digitala.ro

chestiunilor literare. În privința problemei primatului criteriului estetic și a autonomiei artei, poziția eruditului autor era clară și intransigentă, fiind indicată în repetate rânduri, ilustrată prin activitatea lui eseistică și susținută de remarci precum aceasta: „Se poate nădăjdui că chiar inteligențelor elementare le stă în putere să se lumineze într-atât, ca să vadă că e normal și oarecum obligator să interpretezi arta mai întâi estetic, să o judeci după norme artistice, fiindcă e artă, și nu de alta. Pe urmă, liber este oricine să întrebuințeze arta cum îl taie capul". S-a opinat, nu fără temei, că **Z.** nu ar fi prezentat, prin scrierile sale, vreo viziune teoretică metodic configurată și expusă, vreo definiție și explicare completă a specificului fenomenului artistic; în primul studiu critic important despre autor publicat în perioada postbelică, criticul Eugen Simion remarca: „O concepție, riguros sistematică, despre artă, autorul volumului *Pentru arta literară* nu are. Părerile estetice mai generale, ce se pot trage din comentariile sale critice, gravitează mai toate în jurul ideii de autonomie a esteticului și a detașării lui, pe măsură ce ne apropiem de epoca modernă, de inerțiile moralistice, didactice, filozofice, civice. Fără să precizeze ce reprezintă, cu adevărat, arta în sistemul de valori spirituale [...], Zarifopol e preocupat, mai ales, să respingă interpretările restrictive sau eronate date acestei noțiuni de-a lungul veacurilor". Părerile critice ale lui **Z.** au fost ferme, tranșant exprimate, deseori necruțătoare, în răspăr cu canonul momentului, cu obișnuințele receptării și comentariului „oficial", dominant în epocă. Contribuțiile lui în materie de comentare a operelor unor scriitori străini sunt de cel mai mare interes. **Z.** este autorul unor foarte importante și consistente studii literare despre autori importanți, în special din literatura franceză, din diferite epoci, dar mai ales din secolul al XIX-lea. Scrise în perioada germană a vieții autorului și publicate inițial în limba germană, în revista münchenează „Süddeutschen Monatshefte", ele au fost ulterior, începând din 1920, publicate în țară, în limba română, în „Viața românească", iar apoi incluse în volumul *Pentru arta literară*. Autori ca Maupassant, Anatole France, Ernest Renan, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Molière, La Rochefoucauld sunt comentați de **Z.** la un foarte înalt nivel de pătrundere și inteligență critică, nu neapărat în chip elogios, ci în funcție de crezul estetic al eseistului și de ideile sale despre rostul și sensul literaturii, fie cu admirație și aprobare (Flaubert, Proust, La Rochefoucauld...), fie cu rezerve ori chiar cu dezaprobare, motivată principial și colorată cu accente de ironie ori de sarcasm (Renan, Molière, Maupassant, Sainte-Beuve, Hippolyte Taine...). Trebuie menționat și că **Z.** i-a prețuit mult pe marii scriitori ruși, Tolstoi și Dostoievski, pentru temeiuri foarte precise (ținând de arta literară), consacrându-le texte nu ample, dar extrem de dense în observații sintetice și remarci vădind o pătrunzătoare analiză a esenței artei acelor autori. Eseistul s-a ocupat, în textele publicate în periodice, de mulți alți scriitori străini, mai vechi ori contemporani, în texte de diferite facturi (inclusiv cronici ori note de lectură, cum ar fi de pildă comentariul vizând o carte de călătorie a lui Ilia Ehrenburg, citită de **Z.** în traducere germană), punându-și la bătaie erudiția, perspicacitatea și gustul. S-a constatat că, despre autori români, **Z.** a scris relativ puțin: observația e, în definitiv, corectă.

https://biblioteca-digitala.ro

Volumul său intitulat *Artişti şi idei literare române* cuprinde texte puține, majoritatea – şi cele mai interesante —fiind mai mult despre „idei" literare, desigur cu referiri la opere şi autori, iar cele, mai puține, dedicate efectiv unor cărți şi unor autori anume aducându-i autorului reproşuri din partea unor critici, pentru că ar fi supraevaluat scrieri de valoare estetică modestă, menite mai degrabă succesului popular decât aprecierii elitiste (**Z.** comentase elogios cărți semnate de Al. O. „Păstorel" Teodoreanu, respectiv de Ion Minulescu în calitate de prozator...). Totuşi, **Z.**, în destul de numeroase texte publicate în periodice, s-a ocupat de autori români sau de probleme ținând de literatura română. Este însă evident că el nu a nutrit proiectul de a da, prin scrisul său, o „acoperire" extensivă a literaturii române, vechi şi noi, că nu a intenționat să practice nici istoria literara propriu-zisă, nici critica de întâmpinare. În micile eseuri, studii ori chiar cronici vizând aspecte literare româneşti sau autori români se găsesc – în condițiile fragmentarismului de care am pomenit şi al caracterului cumva întâmplător, nesistematic al abordărilor – comentarii, glosări, tâlcuiri de tot interesul, acceptabile şi interesante, dar şi rezerve ori contestări, uneori „în răspăr" cu evaluările consacrate în epocă, dar nu iscate de capricii, de mofturi ori izbucniri arbitrare, ci reprezentând opinii legitime, sau deducții fundamentate. Din literatura română, **Z.** prețuia valori aşa-zicând clasice (pe Eminescu, pe care îl admira fără rezerve, pe Caragiale, despre care a lăsat excelente pagini de exegeză), dar era deschis şi față de cele moderne, în plină afirmare (T. Arghezi, Ion Barbu, Vinea, Adrian Maniu ş.a. sunt nu doar acceptați, ci elogiați, uneori admirați în cel mai înalt grad, în diferite contexte, chiar dacă eseistul nu purcede la analiza şi comentarea *in extenso* a creației lor). Se obişnuieşte să se atragă atenția asupra faptului că **Z.** a salutat cu mare satisfacție cartea de debut a tânărului G. Călinescu, prin cronica *O biografie, în sfârşit (G. Călinescu: „Viața lui Mihai Eminescu")*. La fel, este semnalată întâmpinarea elogioasă făcută volumului lui Lucian Blaga *Eonul dogmatic*, dar impresionează şi comentariul substanțial şi nuanțat, deosebit de grăitor prin profunda înțelegere pe care se sprijină, prilejuit de *Adela*, „romanul domnului Ibrăileanu". Au fost remarcate, de asemenea, modul comprehensiv şi elogios în care a analizat şi comentat creația lui Vasile Alecsandri şi rolul lui („inventatorul stilului poetic nou în literatura noastră"), precum şi aprecierea acordată unor poeți preeminescieni, considerată de unii surprinzătoare dat fiind că venea din partea unui presupus susținător al modernismului. Este interesant de remarcat că **Z.** a fost, nu o dată, dacă nu etichetat ca „junimist", în orice caz considerat un continuator, sub unele raporturi, al ideologiei culturale a Junimii. Această clasificare poate fi, în bună parte, rodul tendinței de a repartiza neapărat orice personalitate literară sau culturală marcantă în vreuna din şcolile de gândire existente ori în vreunul din curentele culturale literare constituite ca atare, dar în cazul lui **Z.** o calificare de acest fel ar fi neadecvată, cărturarul fiind mai degradă un franctiror, un actor independent în arena culturală, decât reprezentantul vreunei şcoli sau al vreunui curent. Este adevărat însă că valorile pe care le susținea, idealurile şi elementele gândirii sale privind arta şi societatea erau în bună parte omologe sau convergente cu obiectivele vizate de

https://biblioteca-digitala.ro

Junimea, precum şi faptul că el a elogiat călduros Junimea (chiar în ultimul text pe care l-a publicat, *Cultură*, în numărul pe aprilie 1934 al „Revistei fundaţiilor regale", unde afirma: „Problema culturii s-a ridicat acut şi aproape brusc în Principatele române acum un veac. Odată cu această problemă, s-a ridicat asupra societăţii româneşti şi primejdia grimasei culturale. S-a întâmplat atunci ca să se grupeze în capitala Moldovei câţiva oameni care prin excelenţă simţeau greutăţile problemei şi primejdia înaintea căror se afla societatea românească. *Junimea* a făcut front energic contra oricărei grimase a culturii. Prin acţiunea ei, acea grupare ne-a lăsat o moştenire şi preţioasă şi grea: aceea a unei obligaţii supreme de a combate cultura neautentică, – sau, cum i s-a zis mai târziu : moftul. [...] Junimea a urmărit să organizeze o disciplină a culturii, prin care să se înăbuşe falsitatea de spirit, imitaţia nepricepută sau uşuratecă, şi gustul prost, care e rodul lor inevitabil. Junimea a contribuit în chip superior la o metodologie a culturii româneşti"). Pe de altă parte, se poate spune că, aşa după cum a fost un continuator al orientării junimiste, **Z.** poate fi considerat şi un adept al unui punct de vedere practic omolog cu cel care stă la baza teoriei lovinesciene despre necesitatea sincronismului, adoptat însă în mod independent, nu prin afiliere la susţinerile lui Lovinescu. Faptul a fost remarcat şi consemnat,de altfel, de însuşi E. Lovinescu, care scria, în *Titu Maiorescu şi posteritatea lui critică*, în secţiunea *A doua generaţie postmaioresciană*: „Nu numai în atitudinea lui estetică, ci şi în cea culturală, morală, Paul Zarifopol poate fi integrat sufleteşte în mişcarea «junimistă. Lupta lui împotriva «grimasei», a «modei», din seria eseurilor *Din registrul ideilor gingaşe*, esenţială pentru moralist şi cultural, nu este decât echivalentul luptei junimiste împotriva formei fără fond. Ca o concluzie firească, lupta lui se îndreaptă şi împotriva artei clasiciste: « Timpul omoară orice creaţie intelectuală, în total ori în parte (scrie el în articolul *Clasicii*). Veşnica tinereţe a eternelor modele este o frază ineptă, ieşită din minţi strâmte şi leneşe. Arta, indiferent de materialul în care se manifestă, este grai. Ca şi graiul vorbit, ea îşi schimbă formele, pentru că se schimbă cuprinsul sufletesc care le-a zămislit. Este totdeauna o doză de strâmbătură să vorbeşti ca oamenii de altădată: aici e originea, aici e şi condamnarea grimasei clasiciste. Fiecare vreme vorbeşte pe potriva botului său, a minţii sale ». Idei pe care, sub denumirea de modernism, de sincronism, le susţin de vreo douăzeci de ani". Într-adevăr, ideile se aseamănă, după cum sesiza Lovinescu, totuşi există diferenţe de nuanţă, în formularea sau aplicarea lor, aspect relevat cu sagacitate de criticul Al. Cistelecan: „Sunt multe puncte în care viziunea critică şi înţelegerea literaturii, aşa cum au fost ele profesate de Zarifopol, sunt coincidente cu cele ale lui E. Lovinescu, chiar dacă unele calităţi sau poziţii comune – scepticismul, autonomia esteticului ş.a. – nu prea seamănă între ele, în felul în care le poartă fiecare. Post-junimismul amândurora (mai conservator al lui Zarifopol decât al lui Lovinescu, cel puţin în disputa «formelor fără fond») s-a unit cu un comun efort de promovare a modernităţii şi de «intelectualizare» a literaturii noastre". Un episod deloc neînsemnat din activitatea lui **Z.** este reprezentat de iniţierea primei ediţii critice a operelor lui I. L. Caragiale şi de realizarea primelor trei volume ale acesteia, apărute între 1930 şi

https://biblioteca-digitala.ro

1932 (următoarele patru volume aveau să apară sub îngrijirea lui Şerban Cioculescu, în perioada 1938–1942). Ediția avea să devină faimoasă, apariția primelor volume a reprezentat un adevărat eveniment şi ea avea să constituie, nu numai în principiu, ci şi în sensul cel mai propriu, un model pentru întocmitorii altor ediții de acelaşi gen care aveau să fie înfăptuite de-a lungul vremii la noi. Reproduse după volume, periodice sau manuscrise, textele lui Caragiale erau însoțite de un lămuritor aparat critic, de un consistent corpus de „note şi variante" redactat cu ireproşabilă acribie şi cu multă perspicacitate. Se poate spune că introducerile semnate de **Z.** în primele trei volume ale respectivei ediții – alături de alte texte despre Caragiale, publicate de eseist – , dar chiar şi felul în care a fost alcătuită ediția în chestiune, au „dat tonul" sau au trasat liniile directoare pentru exegeza modernă a operei caragialiene. O fațetă mai puțin cunoscută – şi, desigur, mult mai puțin importantă sub raport cantitativ decât cele constituite de creația lui de eseist, autor de studii literare, publicist – a activității lui **Z.** a fost cea de traducător: texte de literatură fantastică semnate de diferiți autori (Prosper Mérimée, Henri de Régnier, Villiers de l'Isle-Adam, Marcel Schwob, H. G. Wells, Gustav Meyrink, Hanns Heinz Ewers, Karl Hans Strobl), traduse în româneşte de el, au fost adunate în volumul *Vedenii*, publicat în 1924.

În d. Zarifopol s-au întâlnit trei personaje care de obicei se evită: un erudit, un gânditor şi un artist. G. Ibrăileanu

Inteligență disociativă, neafiliată, desăvârşit autonomă,pasiune intelectuală, pentru care ideile trec pe primul plan,iar autorii şi cărțile devin pretexte de nesfârşit distinguo*; aversiune declarată contra gândirii practice şi sentimentalismului de ordin cultural sau național; causticitate necruțătoare față de ideile acceptate, de* idola tribus*; ironie, care este atitudinea sa înaintea vieții şi a comodității de judecată contemporană, fie că se situează tradițional, fie că se reclamă de la spiritul de neliniște postbelic, soluționat prin misticitate sau surogate teologice;criteriu estetic, opus cu vioiciune şi tinerețe multiplelor confuzii ale valorilor; în sfârşit, dialectică sprintenă,combativă, de spadasin, căruia nu îi este necunoscută nicio dibăcie a duelului polemic, iar superioritatea numerică a adversarilor, un stimulent şi o voluptate.* Şerban Cioculescu

Impopulară prin singularitatea comentariului moral şi estetic, propunându-şi prea puțin să consacre valori, cât mai ales să trezească o atitudine critică față de ele, [critica lui Paul Zarifopol] nu s-a putut bucura de o difuzare prea largă, nici în epoca în care s-a exersat, nici mai târziu. Dar acest eseist de stranie sensibilitate nu merită o soartă atât de aspră. Sub învelişurile scrisului său vibrează un suflet de umanist erudit. Zarifopol crede cu o înverşunată consecvență în prestigiul lucidității, în virtuțile infinit creatoare ale rațiunii. Erorile gustului estetic nu diminuează plăcerile pe care le oferă o inteligență critică atât de fericit înzestrată. Eugen Simion

Inteligent cu debordanță, nu doar la modul incisiv şi provocator, ci de-a dreptul la

https://biblioteca-digitala.ro

modul contagios, patologic, Paul Zarifopol e raționalistul absolut al criticii noastre, un sceptic iremediabil și un estet inflexibil. Spirit rafinat, de o eleganță eclatantă a expresiei și argumentării, presărate cu ironii ascuțite și laconice, definitive, Zarifopol a cultivat un elevat și paradoxal epicureism critic, trăind într-o neliniștită civilizație a polemicii, mereu alertat de un demon al contradicției, de nu chiar al negativismului. El a acționat ca un sanitar al ideilor literare, al complexelor și moșturilor profesate de tagma literară, de la noi și de aiurea. AL. CISTELECAN

SCRIERI: *Kritischer Text der Lieder Richards de Fournival. Inaugural Dissertation*, Halle, 1904; *Din registrul ideilor gingașe*, București, 1926; ed., București, 2010; *Despre stil*, București, 1928; *Artiști și idei literare române*, București, 1930; *Încercări de precizie literară*, București, 1931; *Pentru arta literară*, București, 1934; ed. I–II, îngr. și introd. Al. Săndulescu, București, 1971; ed. I–II, București, 1997–1998; *Paul Zarifopol în corespondență*, îngr. Al. Săndulescu și Radu Săndulescu, pref. Al. Săndulescu, București, 1987; *Eseuri*, I–II, îngr. Al. Săndulescu și Radu Săndulescu, introd. Al. Săndulescu, București, 1988; *Marxism amuzant. Eseuri cenzurate*, îngr. și pref. Al. Săndulescu, București, 1992; *Încercări de precizie literară*, îngr. Al. Săndulescu, pref. Alexandru Paleologu, Timișoara, 1998. **Ediții:** I. L. Caragiale, *Opere*, I–III, introd. edit., București, 1930–1932; reed. vol. I, Iași, 2001, 2009. **Traduceri:** *Vedenii*, pref. trad., București, 1924.

Repere bibliografice: Ibrăileanu, *Opere*, V, *54–62*, *278–292*; Mircea Eliade, *Când trebuie citit Paul Zarifopol*, RFR, 1935, 3; Camil Petrescu, *Paul Zarifopol și spiritul critic*, RFR, 1935, 5; Ion Sân-Giorgiu, *„Herr Doktor"*, RFR, 1935, 5; Șerban Cioculescu, *Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol (1905–1912)*, București, 1935; Petrescu, *Teze*, *114–129*; Lovinescu, *Ist. lit. rom. cont.*, II, *272–277*; Constantinescu, *Scrieri*, V, *274–285*; Vianu, *Opere*, III, *51–53*, V, *258–260*, XIV, *185*; Aderca, *Contribuții*, II, *52–54*, *231–234*; Perpessicius, *Opere*, V, *107–115*, VI, *81–85*, VII, *9–11*, VIII, *48–51*; Ionescu, *Război*, II, *95–97*; Arghezi, *Scrieri*, XXVII, *300–303*; Sebastian, *Jurnal*, *425–432*; Streinu, *Pagini*, I, *236–246*; Lovinescu, *Ist. lit. rom. cont.*, *68–69*; Călinescu, *Ist. lit.* (1941), *825–827*, *Ist. lit.* (1982), *909–911*; Lovinescu, *Maiorescu post.*, *289–292*; Simion, *Orientări*, *315–346*; Vlad, *Convergențe*, *99–113*; Bucur, *Istoriografia*, *444–448*; Cioculescu, *Itinerar*, I, *214–218*, II, *291–300*, V, *352–359*; Săndulescu, *Citind*, *89–129*; Crohmălniceanu, *Literatura*, III, *336–360*; Mihăilescu, *Conceptul*, I, *441–445*; Balotă, *Arte*, *214–223*; George, *Sfârșitul*, II, *189–197*; Paleologu, *Ipoteze*, *96–143*; Constantin Trandafir, *Paul Zarifopol*, București, 1981; Mircea Muthu, *Paul Zarifopol între fragment și construcție*, București,1982; Nicolae Manolescu, [*Paul Zarifopol*], RL, 1988, 38, 1996, 8, 2003, 25; Negoițescu, *Ist. lit.*, I, *180–181*; [*Paul Zarifopol*], RITL, 1994, 4 (număr special); Alexandru George, *Al treilea Zarifopol*, LCF, 1997, 22; Florin Mihăilescu, *Estetul moralist și ironic*, ST, 1997, 8; Gheorghe Grigurcu, *Despre Paul Zarifopol*, RL, 1997, 46; Dan C. Mihăilescu, *Călătorie cu biblioplanul*, „22", 1997, 366; Popa, *Estuar*, *163–169*; Săndulescu,

https://biblioteca-digitala.ro

Constelații, 225–281; Simion, *Fragmente*, III, *80–95*; *Dicț. esențial, 918–920*; Dimisianu, *Lumea, 77–80*; Alexandru Paleologu, *Studiu introductiv*, în Paul Zarifopol, *Încercări de precizie literară*, îngr. Al. Săndulescu, Timișoara, 1998; Ion Simuț, *Arena actualității*, Iași, 2000, *124–127*; Henri Zalis, *În duhul eseului*, CNT, 2001, 42; Miron Beteg, *Despre eroismul „genuin și uriaș" al scriitorului român*, F, 2004, 1; Constantin Trandafir, *Paul Zarifopol, eseist politic*, „Axioma", 2004, 11; Henri Zalis, *Paul Zarifopol, o diagramă a spațiului critic*, ST, 2004, 7–8; Simona Vasilache, *Mezelicuri*, RL, 2008, 38; Henri Zalis, *Un demolator de-a dreptul pudic*, CC, 2007, 11-12; Al. Cistelecan, *Paul Zarifopol, partizanul „adevărului critic integral"*, CLT, 2011, 7; Andreea Grinea Mironescu, *Polemica Ralea – Ibrăileanu – Zarifopol. Un joc cu sumă zero*, „Philologica Jassyensia", 2011, 2.

PAUL ZARIFOPOL

Résumé

Le texte constitue une fiche de dictionnaire concernant Paul Zarifopol, important essayiste et éditeur (non pas dans le sens de « propriétaire d'une maison d'édition », mais dans celui de « personne qui prépare une œuvre ou un recueil d'œuvres en vue de les publier ») roumain du XX^e^ siècle. Y sont mentionnées les données biographiques de l'écrivain et décrites la nature et les particularités de ses ouvrages, ses idées et son style. Sont également fournies des informations bibliographiques concernant son œuvre et les commentaires critiques formulées à l'égard de celle-ci.

Mots-clés: littérature roumaine, essayiste, moraliste, XX^e^ siècle, esthétisme.

Rezumat

Textul constituie o fișă de dicționar privind Paul Zarifopol, important eseist și editor (nu în sensul de „proprietar al unei edituri", ci în sensul de „persoană care întocmește o lucrare sau o colecție de lucrări în vederea publicării") român din secolul XX. Sunt menționate datele biografice ale scriitorului și descrise natura și particularitățile operelor sale, ideile și stilul său. Sunt citate opinii ale unor critici importanți, din diferite epoci, privind opera scriitorului. De asemenea, sunt furnizate informații bibliografice despre opera sa și despre comentarii critice formulate cu privire la aceasta.

Cuvinte-cheie: literatură română, eseist, moralist, secolul al XX-lea, estetism.

https://biblioteca-digitala.ro

DRAMATURGIA LUI FĂNUȘ NEAGU

O RECEPTARE CRITICĂ

Lucian Chișu*

Autor a numai piese de teatru șase[1], dintre care trei sunt adaptări dialogate după nuvelele sale, Fănuș Neagu s-a bucurat, ca în toate domeniile scrisului, de un succes enorm și în dramaturgie. Foarte puține comparativ cu „portofoliile" altor colegi de generație – D.R. Popescu, Ion Băieșu, Marin Sorescu –, montările pe scenă ale cunoscutului prozator au fost mereu bine primite atât de publicul de teatru, cât și de critica de specialitate. Faptul trebuie pus pe seama aurei întreținute de admiratorii talentului său. Forța și originalitatea-i creativă, însoțite de intuiția, dacă nu cumva priceperea de a capta interesul în jurul dramatizărilor proprii, cu totul opusă vieții boeme cu care fusese ades identificat, au contribuit în aceeași măsură la succesele personale, potențate în plan biografic de statutul de „scriitor" – generic, dar și individualizant, al lui, statut care trimite la volumele de proză scurtă, la romanele, piesele de teatru, admirabilele poeme în proză din *Insomnii de mătase* ori la pitoresc-afurisitele cronici sportive. În semnificațiile aceluiași statut intră portretele din cele două *Cărți cu prieteni*, scrise în numele celui mai nobil sentiment, dar și veninul articolelor polemice, „tras la sticle" în *Punți prăbușite*. Nu în ultimul rând, la carisma

* Cercetător științific I, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: lucianchisu@gmail.com.

[1] *Apostolii*, 1966, scrisă în colaborare cu Vintilă/Bubu Ornaru după nuvela *Ningea în Bărăgan*, publicată în „Luceafărul", 1959 ; *Echipa de zgomote*, premiera în 24 mai 1980 la Teatrul „Giulești", publicată în 1970 în două părți, în „România literară" și „Luceafărul"; *Scoica de lemn*, premiera în 26 mai 1979 la Teatrul „C.I. Nottara", publicată în „Luceafărul", 1977; *Frumoșii marilor orașe*, premiera în 3 aprilie 1983 la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila. Adaptare de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu (muzica George Grigoriu, coregrafia Victor Vlase) după romanul *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*,1976; *Olelie*, premiera în 15 februarie 1985 la Teatrul „C.I. Nottara", după nuvela *Ningea în Bărăgan. Olelie*, publicată în „Luceafărul", 1959 ; *Paiața sosește la timp*, premiera în 9 decembrie 1992 la Teatrul Național „I.L. Caragiale". S-a jucat și la Teatrul Național din Timișoara. După *Casa de la miezul nopții*, la origine scenariu de film, 1974; *Năluca*, în colaborare cu Lucian Chișu și Dan Micu, premiera în 6 februarie 1998 la Teatrul Național „I.L. Caragiale", publicată în „Literatorul" 1995. Trei dintre dramatizări au fost încununate de Premiul Uniunii Scriitorilor – *Echipa de zgomote* (1971), *Scoica de lemn* (1980) și *Paiața sosește la timp* (1993).

RITL, p. 270–289, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

acestui portret a contribuit masiv anecdotica din jurul personajului Fănuș Neagu, răspândită din mediul scriitoricesc în cel social, unde devenise, cu un termen la modă astăzi, un „monstru sacru".

Biografia sa, de această dată în strânsă legătură cu dramaturgia, conține, și ea, aspecte demne de reținut.

În toamna anului 1969 răspunde, alături de alți confrați, la întrebarea *Ce perspectivă îi acordați (teatrului românesc)?*[2]: „În momentul când vor fi jucați excelenții autori pe care i-am citit în manuscris, și nu găsesc încă audiență în reviste și în teatre, teatrul românesc va cunoaște o dezvoltare rar întâlnită!". Elogiul se referă la solidaritatea de breaslă și talentul scriitoricesc al generației din care face parte, iar adevărul spuselor de aici este probat un an mai târziu pe propria-i piele. *Echipa de zgomote* (publicată în 1970) ajunge să vadă luminile rampei peste un deceniu (1980). La fel se petrec lucrurile cu *Scoica de lemn*; tipărită în 1977, piesa are premiera în 1979.

În 1982, când a împlinit cincizeci de ani, scriitorul a fost sărbătorit cu fast în presa culturală. Între textele omagiale scrise atunci, cele despre teatru aparțin lui Marian Popescu, autor a două articole: *Teatrul lui Fănuș Neagu*, în „Luceafărul" XXV, nr. 31/ 31 iul., 1982, și *Frumoșii nebuni din teatrul lui Fănuș Neagu*, în „România literară", XV, nr. 19/ 6 mai, 1982, identice cu excepția primelor zece rânduri. Numai lui Fănuș Neagu i se putea întâmpla așa ceva !

Începând cu primul număr al revistei „Teatru", de-a lungul anului 1983, a semnat rubrica *Prietenii mei actorii*[3], anunțată astfel: „fragment din noua sa carte, *Actorii*". *Cartea cu prieteni. Actorii*, rămâne în faza de proiect, cele zece profiluri formând un capitol distinct în *A doua carte cu prieteni* unde apar alături de Ioan Grigorescu, Mihai Ungheanu, Haralamb Zincă, I. Vlasiu, Radu Boureanu, Radu Albala, Ion Gheorghe, Augustin Buzura, Toma George Maiorescu, Emil Brumaru ș.a.

Între 1993 și 1996 a fost director general al Teatrului Național, în buna tradiție a numirii unor personalități din rândul scriitorilor sau cărturarilor în fruntea primei scene a țării: Al. Odobescu, Ion Ghica, I.L. Caragiale, Pompiliu Eliade, Ion Bacalbașa, I. Al. Brătescu-Voinești, Pompiliu Eliade, Const. Rădulescu Motru, Victor Eftimiu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Haig Acterian, Ion Pas, Ion Marin Sadoveanu, Zaharia Stancu.

În atmosfera inflamată a acelor ani, numirea a fost amplu comentată în mass-media, Fănuș Neagu având parte, în presa momentului, de opoziția resentimentarilor grupați

[2] *Interviu simultan cu 9 scriitori*, în „Teatru", (1969), nr. 9 (septembrie), p. 32.

[3] *Prietenii mei actorii*, „Teatru", XXVIII, nr. 1–12, 1983. Sub acest titlu sunt cuprinse portretele marilor actori ai momentului: Ilarion Ciobanu, Violeta Andrei, Ovidiu Iuliu Moldovan, Stela Popescu, George Constantin, Ștefan Radof, Ștefan Bănică, Valeria Seciu, Mircea Albulescu, Octavian Cotescu.

https://biblioteca-digitala.ro

imediat după 1989 pe criterii est-etice, cu iz politic[4], dar și de luări de atitudine favorabile sieși, ce-i drept mai puține. Ele ilustrează marasmul în care se afundase societatea românească, fărâmițată în malaxorul intereselor de tot felul declanșate în tranziția de la dictatura comunistă la statul de drept. Pe fondul celor prezentate, numirea lui Fănuș Neagu la conducerea Teatrului Național a fost însoțită de o adevărată campanie, inițiată și concertată împotrivă-i înainte de a se produce efectele directoratului său[5].

Alte două evenimente din anii când a ocupat această poziție publică au captat atenția presei. Le consemnăm deoarece se înscriu în tiparul comportamentist, nu prea obișnuit, din preajma scriitorului. Primul se referă la situația explozivă, creată de faptul că TNB nu deținea un contract privind drepturile de autor pentru montarea piesei cu același nume, după romanul *Numele trandafirului* de Umberto Eco, ajunsă la stadiul de avanpremieră și, din acest motiv, pe punctul de a declanșa un imens scandal de imagine (și nu numai). Interdicția de a i se pune în scenă *Numele trandafirului* fusese decisă chiar de Umberto Eco în urma dezamăgirii produse de filmul cu același nume (în care Sean Connery avusese rolul principal) turnat după romanul său. Dacă n-au existat totuși repercusiuni financiare, faptul s-a datorat invitării la București a celebrissimului teoretician literar și (totodată) autor al câtorva romane de notorietate mondială. Vizita a fost mijlocită de Marin Mincu,

[4] Florica Ichim, în revista „22", V, nr. 1, 5 ian., 1994, reacționează vehement la această numire: „Un director de Teatru Național nu trebuie să fi scris doar trei piese greu reprezentabile". Comentariul îi dojenește și pe actori: „Tulburător este că trupa teatrului a primit apatică îndepărtarea lui Andrei Șerban și am văzut chiar, la televizor, câteva actrițe care aveau aerul de a saluta venirea noului director".

[5] Mircea Dinescu în interviul acordat Luciei Ivănescu din „Cronica română", II, nr. 295/ 10 ian., 1994; *O doamnă foarte supărată* (cu trimitere la Florica Ichim și Fănuș Neagu), în „Adevărul literar și artistic", IV, nr. 200/16 ian., 1994; Andrei Zlătescu, *Paiața sosește la timp*, în „Cuvântul", nr. 3, 18 ian, 1994; Liviu Antonesei, *Marea impostură* în „Timpul" (Iași), II, nr. 1 (Ian.), 1994: „Am tot respectul pentru talentul de metaforist a D-lui Neagu, dar mă îndoiesc serios că D-sa poate conduce altceva în afara unui juriu oenologic!"; Vasile Băran „Totuși iubirea", nr. 175/ 3 febr., 1994, punctează, amuzat, la ideea lui Nicolae Manolescu, anume că Fănuș Neagu „n-are nici o legătură cu această instituție, să se întoarcă la adevăratele sale unelte". Vasile Băran reamintește: „Noul director al Teatrului Național, în tradiția scriitoricească – director de teatre, a scris însă o piesă, *Echipa de zgomote*, pentru care a primit, în 1970, Premiul Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie, oferit de un juriu din care a făcut parte și... Nicolae Manolescu"; În „Fețele culturii", nr. 626,/11 iul., 1994, supliment cultural al ziarului „Azi", are loc dezbaterea *Radiografia culturii românești*, la care participă Radu F. Alexandru, Ion Caramitru, Andrei Pleșu, Petre Roman, Horia Bernea, Bogdan Niculescu-Duvăz, Silviu Purcărete, Sanda Manu, Nicolae Alexi, Laurențiu Ulici, Ștefan Aug. Doinaș, Mariana Celac. Mai concesiv (?), Laurențiu Ulici arăta: „Degeaba ne strofocăm și spunem că numirea lui Fănuș Neagu la TNB înseamnă restaurație comunistă. Dar Fănuș Neagu n-a fost comunist. O să vă spună la cârciumă că el a înjurat la comuniști cât n-ați înjurat dumneavoastră la un loc. Tipul de argumente simplificatoare (ești comunist) așază discuția într- un plan comod. De aceea sunt împotriva simplificărilor de acest gen"

https://biblioteca-digitala.ro

iar posibilele complicații detensionate de noul director. După ce Umberto Eco a vizionat câteva dintre repetițiile regizorului Grigore Gonța, în urma „tratativelor" agrementate cu un pahar de vin bun (sec, alb, rece, la care se adaugă alte două cerințe, neinvocate în cazul de față), ambii au căzut de acord că piesa poate fi menținută în repertoriul dramatic și au stabilit procedurile pentru dreptul de autor. În lunga perioadă a definitivării contractului, până la premiera oficială[6], *Numele trandafirului* a avut „repetiții cu public", intrarea fiind liberă.

În cel de-al doilea, Fănuș Neagu a fost victima unei farse ticluite de buzoianul Cristian Nedelcu (!?), presupus autor al unei „piese" de teatru scurt, pe care i-a trimis-o directorului Național bucureștean semnând-o E. Ionescu: „Manuscrisul de 11 pagini în limba română era însoțit de o foaie de explicații, unde autorul deslușea pentru mințile celor ce urmau să pună piesa, ideile ce l-au inspirat"[7]. Scrisoarea sosea la câteva zile de la încetarea din viață a lui E. Ionescu, iar nota de autenticitate era dată de faptul că plicul era trimis de pe aceeași stradă pe care locuise dramaturgul în Paris, Franța. Presa a informat că, „după moarte", E. Ionescu s-a împăcat cu statul român, dându-și încuviințarea ca să i se joace o piesă la TNB. Farsa a fost dezvăluită de Patrick André de Hillerin, „Academia Cațavencu", IV, nr. 22/ 7 iun., 1994, unul dintre puținii redactori care semnau cu numele propriu, sub titlul ușor contradictoriu *Acest formidabil Fănuș*[8].

Între piesele jucate în directoratul lui Fănuș Neagu menționăm: *Locomotiva* de André Roussin, regia Mihai Manolescu (în care rolul principal este deținut de Carmen Stănescu), *Casa Bernardei Alba* de Federico Garcia Lorca, în regia Felix Alexa, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, regizor Alexa Visarion, *Ondine* de Jean Giraudoux, regia Horea Popescu, *Romeo și Julieta* de W. Shakespeare, regia Beatrice

---

[6] Premiera a avut loc pe 8 noiembrie 1998.

[7] „Academia Cațavencu", IV, nr. 22/ 7 iun., 1994.

[8] *Ibidem*. Patrick André de Hillerin cunoaște foarte multe dintre amănuntele cu care publicul larg nu era la curent: „Aici intervine munca noastră de anchetatori care vor să contracareze delirul patriotard al presei, ce s-a grăbit să anunțe, pe primele pagini, că, după moarte, Eugen [sic !] Ionescu sic s-a împăcat cu România. Prin mijloace specifice de tortură am aflat că pseudo-piesa a fost scrisă de Cristian Nedelcu, născut la 22 V.1972 în Buzău". Faptul ne determină să considerăm că adevăratul autor provenea din larga familie a redacției Cațavencilor. Farsa amintește de o alta, ceva mai veche, căreia i-au căzut victimă înșiși redactorii insolitei publicații. În numărul al treilea, de la începuturi, „Academia Cațavencu" anunța pe prima pagină că primise de la Fănuș Neagu un text, alăturându-se astfel nonconformismului „academicienilor". Redacția s-a văzut nevoită să accepte că fusese victima unei farse și să-și facă „mea culpa" la cererea expresă a scriitorului. Dacă nu a devenit colaborator al „Academiei Cațavencu", Fănuș Neagu s-a aflat totuși printre „preferații" publicației de „moravuri grele", 1994 fiind unul de apogeu, datorită funcției de director de teatru. Legat de același eveniment, revista „22", V, nr. 23/ din 8 iun., publică reacția fiicei lui E. Ionescu, Marie-France și reproduce în facsimil scrisoarea Rodicăi Ionescu, care se încheie cu formula... „Primiți expresia indignării mele".

https://biblioteca-digitala.ro

Bleonț, *Harvey* de Mary Chase, regia Tudor Mărăscu (cu Radu Beligan), *Victime și călăi* de David Pownall, regia Dinu Cernescu, *Roberto Zucco* de Bernard Marie Koltes, regia Felix Alexa (toate din anul 1994); *Anton Pann* de Lucian Blaga, regia Dan Micu, *Profesionistul* de Dusan Kovacevic, regia Horea Popescu (1995), *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, regia Mihai Manolescu (1996), *Paracliserul* de Marin Sorescu, regia Felix Alexa (cu Damian Crâșmaru), *De partea cui ești?* de Ronald Harwood, regia Radu Beligan, *O batistă în Dunăre* de D.R. Popescu, regia Ion Cojar, *Cabotinul* de John Osborne, regia Alice Barb (1997), *Numele trandafirului* după Umberto Eco, regia Grigore Gonța (premiera oficială în 1998, sub directoratul lui Ion Cojar).

Tot din presa momentului rezultă că actorii au dus-o bine, iar atmosfera de lucru a fost destinsă[9].

*

Părăsind zona de biografie artistică pusă în legătură directă cu teatrul, redăm succint, cronologic, receptarea pieselor sale în presa culturală și rubricile cronicarilor dramatici.

Un prim adevăr, de neevitat în cazul unei ediții de rigoare istorico-literară, este că debutul lui Fănuș Neagu în dramaturgie este ceva mai vechi decât se consemnează în mod obișnuit. Prima piesă de teatru, *Apostolii* (ESPLA, Casa Centrală a Creației Populare, 1966), a fost scrisă în colaborare cu bunul și vechiul său prieten, poetul și dramaturgul Vintilă (Bubu) Ornaru. Nu avem cronici la această primă punere în scenă, dar *Apostolii*, care este varianta dramatizată a nuvelei *Ningea în Bărăgan*, a fost editată în cartea la care s-a făcut referire mai sus. Apariția este asezonată cu sugestii regizorale aparținând omului de teatru Mihai Dimiu. Tot acesta, pornind de la semnificațiile textului dramatic, face considerații asupra ideii de apostolat în învățământ. De la o figura emblematică a *Domnului Trandafir* de Mihail Sadoveanu, Dimiu trece în revistă aproape două secole de evocări literare, amintindu-i pe dascălii/ apostolii din textele lui I.H. Rădulescu, Ion Ghica, Iacob Negruzzi, Creangă, Eminescu, Caragiale, Rebreanu, Brătescu-Voinești, Bassarabescu, Gala Galaction și Panait Istrati. Ultimul dintre... „apostoli" este Lilica Dobrogeanu, eroina din nuvela *Ningea în Bărăgan*.

După format și având în vedere instituția editoare, suntem tentați să credem că inițiativa realizării *Apostolilor* s-a făcut la sugestia lui Vintilă Ornaru, ale cărui dramatizări fac parte majoritar din bibliografia *Casei Centrale a Creației Populare*, instituție care furniza *la foc continuu* dramatizări pentru echipele de teatru de amatori în epoca proletcultistă a comunismului autohton. Astfel se explică ignorarea piesei –

[9] Nicolae Georgescu („Națiunea", IV, nr. 4/ 22ian., 1994) semnează articolul *Antirestauratorii restaurează*, în care, printre altele se spune: „... În privința lui Fănuș Neagu, directorul Teatrului Național, iată că semnăturile de protest ale dânșilor sunt contramandate de marea afluență de public la spectacolele girate de către noul director".

https://biblioteca-digitala.ro

cu bună știință s-ar spune – de către cronicarii dramatici (abia dacă o amintesc !) din cauză că, în accepțiunea lor, „teatrul pentru amatori" nu avea acces spre altitudinile muntelui Parnas, lăcașul patroanei genului dramatic, zeiței Thalia. O altă caracteristică evidențiată de *Apostolii*, dar mai puțin amintită în biografia și activitatea literară a scriitorului, se referă la lucrul în echipă, agreat de sociabilul Fănuș Neagu pentru avantajele reale în teatru și film, genuri la finalizarea cărora un rol important îl deține efortul colectiv.

Următoarea, în ordinea apariției, este *Echipa de zgomote* (1970), considerată de majoritatea criticilor dramatici adevăratul debut în dramaturgie a lui Fănuș Neagu, între altele și datorită originalității pe care autorul o aducea în teatrul poematic de idei. Cu toate că optase pentru genul dramatic și se adresa orizontului acestuia, aparițiile editoriale respective plătesc un anume tribut literaturii. Înainte de a fi arondate cronicilor dramatice, piesele sale au făcut obiectul investigației criticilor literari, și abia ulterior, după montarea acestora pe scenă, au intrat în atenția specialiștilor din lumea teatrului. Dorința irepresibilă a criticilor literari de a-i comenta textele este evidentă începând cu publicarea primului act din *Echipa de zgomote*, în „România literară", III, nr. 24/ 13 iun., 1970. Apariția nu este lipsită de peripeții[10], dar chiar și fragmentar piesa nu trece neobservată. La numai o săptămână, în „Cronica", V, nr. 25/ 20 iun., 1970, N. Irimescu anunță interogativ: *Un nou dramaturg?*, concluzionând că „Fănuș Neagu este, ca și în roman, sincer, exploziv, liric, ironic, dar totdeauna merge spre semnificația morală".

Înainte de publicarea integrală a *Echipei de zgomote*, Eugen Barbu și D.R. Popescu răspund *Anchetei* inițiate de revista „Teatru", XV, nr. 8. (aug.), 1970, în care 10 dramaturgi erau chestionați cu privire la mișcarea teatrală. Reconciliat cu Fănuș Neagu după episodul polemic pe marginea plagiatului la *Princepele*, Eugen Barbu remarca apariția „noului" dramaturg: „Asta nu vrea să spună că nu cred că avem autori inteligenți de teatru, i-aș numi, în special, pe Mazilu și pe cei mai tineri, între care Naghiu și Neagu îmi plac cel mai mult". Strecurând ironii și mefiențe, D.R. Popescu dă anchetei răspunsuri în cascadă, din care rezultă că fragmentul dramatic stârnise vii așteptări în ceea ce privește punerea în scenă: „Punctul trei este legat de punctul doi. Și s-ar putea confunda și cu punctul unu. Nu contează. Contează doar că Băieșu, care scrie un gen de teatru ce n-are nimic comun cu felul de a scrie teatru al prietenului său Fănuș Neagu, va fi prezent la premiera *Echipa de zgomote*".

[10] Prima parte a dramei, trimisă spre publicare „României literare", se lovește de obstacolul unei propuneri de respingere, în urma căreia se solicita avizul Secției *Presă – Edituri a CC al PCR*. Șansa lui Fănuș Neagu s-a numit Dumitru Ghișe, universitar cu serioase preocupări asupra existențialismului francez, funcționar în „aparatul de stat", ulterior om politic ajuns în demnitatea de vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Dumitru Ghișe decide, împotriva tuturor, introducerea fragmentului în paginile revistei.

https://biblioteca-digitala.ro

Partea a doua a piesei este publicată la distanță de trei luni și, contrar uzanțelor, într-o altă revistă de cultură, „Luceafărul"[11]. Peste o vreme, în presă sunt inserate informații și chiar comentarii despre o apropiată premieră, după cum anunță revista „Teatru", XVI, nr. 6 (Iun.), 1971, la rubrica *Avizier* : „Cunoscutul prozator Fănuș Neagu apare în postura de dramaturg cu echipa sa de zgomote pe scena teatrului „C.I. Nottara", bucurându-se nu numai de Premiul Uniunii Scriitorilor pe anul 1971, ci și de o echipă de actori de primă mână". În fapt, premiera cu *Echipa de zgomote* va avea loc după 10 ani, piesă considerată de debut fiind devansată pe scenă de *Scoica de lemn*, scrisă șapte ani mai târziu, în 1977. *Biobibliografia* întregii opere a lui Fănuș Neagu suferă de astfel de crize de epilepsie.

Independent de întârzierile care o țin departe de scenă, *Echipa de zgomote* își urmează destinul literar. Editura Cartea Românească o tipărește la începutul anului următor, prilej pentru Nicolae Balotă de a semna o recenzie în „România literară", IV, nr. 15/ 8 april., 1971: „E mult zgomot și multă furie a patimilor exacerbate în spațiul fictiv al prozatorului Fănuș Neagu. Ficțiunea sa dramatică aparține, evident, aceluiași spațiu. Dar, mai mult, poate, decât prozele sale, piesa trădează vâna liric-dramatică, poetul ascuns sub pielea povestitorului. Câte secvențe admirabile, pline de un patos nostalgic ori de-un patos al exasperării în *Echipa de zgomote!* (...) Incitantă la lectură, piesa se oferă spectacolului prin jocul celor două planuri: cel cinematic, constituind un fundal mecanic din care se desprinde jocul patimilor, desenul violent al desluşirii adevărului în drama unei familii. Și mai mult decât a familiei, a unei stirpe". Întocmai procedează Nicolae Ciobanu în „Luceafărul", XIV, nr. 17/ 24 april., 1971: „*Echipa de zgomote* face figura unei opere literare de mare și lejeră virtuozitate artistică".

Până la montarea pe scena vreunui teatru, *Echipa de zgomote* primește Premiul Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie. La decernare, Fănuș Neagu declară: „E o carte pe care am scris-o foarte repede. Dar și cu mare plăcere". („Luceafărul", XIV, nr. 19/ 27 april., 1971), iar comentariile, precizăm literare, asupra evenimentului nu întârzie să apară sub semnătura lui I. Negoițescu, în „Familia" IX nr. 5 (Mai), 1971 și „Al. Piru, *Teatrul lui Horia Lovinescu și Fănuș Neagu*, în „Ramuri", IX, nr. 5 (Mai), 1971. Impulsionat de premiul atribuit piesei, Ion Vartic o recenzează în „Tribuna", XV, nr. 22 (Mai), 1971, apelând la editarea de la Cartea Românească. Despre lucrarea dramatică recent premiată, Constantin Țoiu („România literară", IV, nr. 23/ 3 iun.,1971) se pronunță în articolul *Teatrul sincerității*: „Piesa lui Fănuș Neagu apărută în Editura Cartea Românească este un poem dramatic al înstrăinării sufletești, temă teatrală caracteristică celor mai noi creații din lume".

Ultima cronică, din seria celor scrise înainte de premiera *Echipei de zgomote* este cea a lui Ion Băieșu, *Tragica bizoniadă*, din „Luceafărul", XV, nr. 4/ 8 mart.,1972 și poate fi interpretată ca o aluzie, de tot străvezie, la tergiversările legate de viața ei pe scenă.

[11] „*Echipa de zgomote* (partea a II-a), în „Luceafărul", XIII, nr. 39/ 26 sept. 1970, cu precizarea că „prima parte a apărut în «România literară» din 11 iunie a.c.".

https://biblioteca-digitala.ro

Premiera are loc după scurgerea a doi luștri în nisipul clepsidrelor, abia pe 24 mai 1980, la Teatrul „Giulești", în regia lui Alexa Visarion, scenografia Danielei Codarcea, cu aportul interpretativ al actorilor Mircea Albulescu, Ion Vâlcu, Dorina Lazăr, Gelu Nițu, Janine Stavarache, Irina Mazanitis și Florin Zamfirescu.

Receptarea critică, făcută de acum majoritar cu instrumentele cronicarilor dramatici, dar și a celor literari, o ambivalență care nu mai trebuie explicată, își face simțită, din plin, prezența. Pe o pagină de revistă, „Flacăra", XXIX, nr. 23/ 5 iun., 1980, face premierei o adevărată campanie publicitară de promovare. Semnăturile aparțin lui Fănuș Neagu (*Mărturisire îndoielnică*), Adrian Dohotaru (*Un spectacol avertisment*), Silvia Popovici (*Încă o zidire*), Daniela Codarcea (*O lume prea mică*) și Alexa Vissarion (*Zgomotele existenței*), ultimii doi fiind și semnatarii scenografiei, respectiv regiei spectacolului. În același număr se pronunță Gheorghe Pituț (*Tunetul galopului*) și Valentin Dumitrescu. O zi după aceea, Ileana Lucaciu (*Fericită întâlnire*) salută premiera la *Echipa de zgomote*, în „Săptămâna", nr. 496/ 6 iun., 1980.

Campania de promovare a piesei continuă peste numai o săptămână în aceeași publicație, „Flacăra", XXIII, nr. 24/ 12 iun. 1980, unde, pe două pagini, se dezlănțuie un nou „val" de articole scrise de prietenii prozatorului, Mircea Micu (*Magicianul cuvintelor*), Marian Popa (*Zgomote în fundătură*), Gheorghe Tomozei (*Un senzațional debut dramatic*), Romul Munteanu (*Complexitatea poemului dramatic*), Florian Potra (*O, Nil, descinzi din O'Neill*) și Marius Tupan (*Fiul marelui Bizon*).

În „România literară", XVIII, nr. 24/12 iun.,1980, Valentin Silvestru semnează cronica dramatică la *Echipa de zgomote*: „Propunând o nouă specie de dramă poetică modernă, Fănuș Neagu își atrage citiorii și spectatorii în ținuturi mirifice, pe teritorii epice și lirice cu subpământuri grave. (...) Totuși, de ce sunt captivați artiștii teatrului de aceste drame floribunde și cum de izbutesc să le materializeze scenic în spectacole atrăgătoare ? Pentru că în miezul fierbinte al nesfârșitelor și încâlcitelor povești, sub straturi tectonice uneori banale se află minereul prețios al tragicului pur, de violență extremă. *Echipa de zgomote* ... e un eșntion putrenic de umanitate tragică". Revista „Ramuri", XVIII, nr. 6/ 15 iun., 1980 consemnează, prin Romulus Diaconescu, premiera de la Teatrul «Giulești».

În publicațiile oficioase se pronunță Radu Popescu („România liberă", XXXVIII (1980), nr. 11085/ 20 iun., 1980), Miruna Ionescu (*Triumful cuvintelor asupra caracterelor*, „Scânteia tineretului", XXXVI, nr. 9664/ 20 iun., 1980, și Ileana Berlogea, *O amară satiră a dezrădăcinării,* „Scânteia", IL (1980), nr. 11778/ 4 iul., 1980, care afirmă: „N-a trecut încă un an și acest sfârșit de stagiune ni-l descoperă din nou, ca dramaturg, pe Fănuș Neagu, de data aceasta cu piesa lui de debut, o aspră condamnare a celor ce nu știu să mai viseze – *Echipa de zgomote*, noua premieră absolută a Teatrului „Giulești". Și acum avem de-a face cu un poet care-și revarsă prea plinul său de gânduri și cuvinte într-o cupă dramatică, dar un poet amar, opunând parcă în mod simbolic surâsurilor blânde și azurii ale prietenilor mării din *Scoica de lemn* scrâșnetele chinuite, împătimite și deprimate ale celor care au uitat sau sunt pe cale a uita să mai fie oameni".

https://biblioteca-digitala.ro

Ultimele consemnări, la final de stagiune, aparțin lui Doru Mielcescu, în „Tribuna României", IX, nr. 185/15 iul., 1980, Cristinei Dumitrescu, în „Presa noastră", XXV, nr. 7 (Iul.), 1980 și Paul Tutungiu, în „Teatru", XXV (1980), nr. 7–8 (Iul.–Aug.), 1980.

Cu o strategie pe care – e de presupus – autorul a urmat-o consecvent, discuțiile pe marginea *Echipei de zgomote* se încheie cu interviul *„Eu nu scriu teatru, eu vreau să fiu numai bătaia de gong"*, luat de N. Grigore-Mărășanu în revista care i-a servit drept suport pentru întreaga campanie, „Flacăra", XXIX, nr. 52/ 25 dec., 1980.

În urma răsunătorului succes, *Scoica de lemn* și *Echipa de zgomote*, apar în colecția „Rampa" a Editurii Eminescu (1981, 221 p.), fiecare dintre acestea având câte o mărturisire a dramaturgului (*Cum am scris...*), apoi piesele propriu-zise, iar acestea însoțite de un foarte consistent segment privind receptarea lor. Referințele despre *Echipa de zgomote* sunt culese din presă, acoperă intervalul de opt ani de la publicare până la premieră și aparțin lui Nicolae Balotă, Margareta Bărbuță, Ileana Berlogea, Barbu Cioculescu, Daniela Codarcea (autoarea scenografiei), Horia Deleanu, Romulus Diaconescu, Adrian Dohotaru, I[leana].L.[ucaciu], Mircea Micu, Romul Munteanu, Marian Popa, Radu Popescu, Silvia Popovici, Florian Potra, Gheorghe Tomozei, Marius Tupan, Valentin Silvestru, Alexa Visarion (regizorul spectacolului).

Echipa de zgomote va fi reluată cinci ani mai târziu (1985) de teatrul bucureștean *Majestic*.

Abătându-ne de la axa cronologică, dar cu scopul de a strânge la un loc semnificațiile tematice, trebuie consemnat că Teatrul Național Radiofonic i-a invitat pe iubitorii Thaliei la audiția „premierei" *Echipa de zgomote* de Fănuș Neagu, care a avut la Clubul Ramada-Majestic (6 februarie 2012). Adaptarea radiofonică și regia artistică aparțineau profesorului de actorie Mircea Albulescu, interpretul lui Nil de la premiera din 1980. În rolurile de acum apar Ion Caramitru, Maia Morgenstern, Constantin Dinulescu, Marius Manole, Ilinca Goia, Costina Ciuciulică, Mihai Calotă. Premiera radiofonică a spectacolului a avut loc pe 11 februarie, la orele 23.00, la RadioRomânia Actualități.

Revenind pe firul cronologiei, la rubrica *Șantier* din revista „România literară", VI, nr. 26/ 28 iun., 1973 se anunță că Fănuș Neagu are în pregătire piesele *Golful de plumb* și *Într-un altar spre Bosfor*, ambele proiecte ne duse la capăt. În arhiva familiei scriitorului se află bruionul piesei *Golful de plumb*, din a cărui lectura[12] se

[12] „Acțiunea piesei se petrece în timpul inundațiilor – mai 1970. Siretul a rupt toate malurile și curge spre Dunăre, pe lățime de 17 km, târând cu ele case, păduri smulse din rădăcini, animale înjunghiate de groază, turle de biserici etc. În mijlocul apelor, în golful dintre Brăila și Galați, lângă un sat (Vădeni) cea mai modernă fabrică de legume din România (Zagna-Vădeni) a trecut de asemeni sub ape. Pe acoperișul ei, rămas neatins, o echipă de muncitori și ingineri, condusă de director, luptă să salveze utilajul, să-l urce pe acoperiș. În jur, pe mii de hectare care formau aria de aprovizionare a fabricii, plutesc răsaduri de legume. Livezile

https://biblioteca-digitala.ro

detașează tensiunea conflictului și ingrediente ale teatrului de idei din dramatizările anterioare.

Cea de a doua piesă, a treia dacă respectăm datele istorico-literare, *Scoica de lemn*, apare în colecția „Biblioteca Luceafărului", supliment al revistei „Luceafărul", XX (1977), nr. 51 (17 dec.), p. 1, 7. A fost jucată, doi ani mai târziu pe scena Teatrului „C.I. Nottara", în regia lui Dan Nasta, cu o distribuție din care nu lipseau nume prestigioase ale teatrului românesc: Ștefan Radof, Anda Caropol, Florian Pittiș, Emilia Dobrin, Ioana Crăciunescu, Ioan Popa și Catrinel Paraschivescu. Cum deja am menționat, în rândul lucrurilor... inversate se înscrie și premiera din 1979, cu *Scoica de lemn* care, deși în ordinea dramatizărilor scrise de Fănuș Neagu se poziționa după *Echipa de zgomote*, se prezintă publicului prima.

În februarie 1978, Mircea Vaida încredința revistei „Tribuna" XXII, nr. 8 / 23 febr., 1978, interviul *Despre literatură și... fotbal,* în spectrul foarte larg al discuției fiind strecurate câteva cuvinte și despre dramaturgie. În acest sens, intervievatul anunța că a predat Teatrului Nottara „o piesă care se numește *Scoica de lemn* – o poveste de dragoste, mai mult un fel de a zice, mica halima românească, ea se petrece la malul mării, undeva într-un loc foarte cunoscut nouă, tuturor, aproape de Neptun, departe de Constanța, sub țipătul pescărușilor". Din nou, premiera întârzie să se producă și abia la doi ani de la publicare, *Scoica de lemn* intră în linia dreaptă a repetițiilor finale, la

---

au fost și ele înecate (în care se vedeau numai vârfurile pomilor, atârnând de fructe coapte), peste golful liniștei și bogătici plutește acum durerea și spaima. Echipa lucrează de trei zile. Noaptea oamenii dorm sub cerul gol. Pe acoperiș (am văzut cu ochii mei) mai sunt doi câini, o scroafă cu purcei și într-un colț hăituit de ape și neîndrăznind să se miște un lup. În echipă există o singură femeie (soția unuia din ingineri) și un om străin de fabrică. Este un tehnician de la o uzină din Oltenia. Născut la Brăila, el a lucrat un timp la fabrica de conserve și din pricina unei dragoste trădate sau neîmpărtășite (soția inginerului este acea care nu l-a dorit omul ei) s-a transferat în Oltenia. Acum, aflând că locurile unde-a trăit sunt amenințate de înec, și-a luat concediu de odihnă și-a venit să ajute la salvarea fabricii. În această cumplită bătălie cu apele cel chemat de nimeni își face datoria în mod exemplar. Niciun gest al lui nu e îngreuiat de durerea dragostei pierdute. Știe că aceste zile cum nu sunt nici ale iubirii, nici ale tristeții, ci sunt zile de luptă. Dar inginerul, soțul femeii pe care a iubit-o, consideră că întoarcerea tehnicianului e un semn de amenințare și distrugere. Prezența tehnicianului reprezintă pentru el o amenințare continuă – de aceea îl pândește și îl încolțește și face totul ca acesta să abandoneze echipa instalată pe acoperișul fabricii. Pentru că Siretul crește mereu oamenii dorm pe niște plute improvizate – și într-o noapte inginerul măcinat de ură, împinge pe ape pluta pe care doarme tehnicianul. Apele se duc spre Dunăre sau în necunoscut și, dimineața, inginerul va lansa ideea că tehnicianul n-a mai putut rezista în bătălie, și a dezertat. Singură soția inginerului intuiește adevărul și înțelege că cel pe care nu l-a vrut omul ei va rămâne mereu omul ei. În ansamblu, prin Golful de plumb se vrea un nimb de laudă închinat omenirii și eroismului anonim, și într-un fel și un pamflet împotriva sufletelor mici și stupide, a acestor inși care nu sunt decât niște biete vocale de întuneric".

https://biblioteca-digitala.ro

Teatrul „C.I. Nottara", după cum anunță „România literară", XII, nr. 19/10 mai, 1979. Avanpremiera are loc la finalul lunii, pe 26 mai, sub direcția de scenă a lui Dan Nasta.

Ordinea aparițiilor cronicilor dramatice este următoarea: Adrian Dohotaru, în „Flacăra", XXVIII, nr. 13/ 31 mai, 1979; Valentin Dumitrescu (*Frumusețea iluziei*), „Luceafărul", XXII, nr. 23/ 2 iun., 1979; Valentin Silvestru (*Piese noi la Nottara*) „România literară", XII, nr. 23/ 7 iun., 1979, care o prezintă astfel: „Un joc de-a vacanța e piesa cu care debutează pe scenă prozatorul Fănuș Neagu. Nu la munte, însă la mare, într-o găoace locativă, își consumă fosforescentele visări personajele, descoperind cu închipuirea biserici subpământene și vapoare albe care ies din valuri, povestindu-și întâmplări nepetrecute și dănțuind într-o necurmată horă a nălucirilor". Cronologic, urmează Ileana Lucaciu (*Mărgăritar de vis și cuvânt*), în „Săptămâna", nr. 448/ 8 iun., 1979; Marian Popa, (*Dramă și poezie*, *Scoica de lemn: viața și jocul*), „Luceafărul", XXII , nr. 24/ 9 iun., 1979; Aurel Bădescu, „Contemporanul", XXV, nr. 22/ 22 iun., 1979; Victor Parhon, „Familia", XV, nr. 6 (Iun.), 1979; Natalia Stancu, „Scânteia", IIL, nr. 11478/ 18 iul., 1979; Cristina Dumitrescu (*E așa cum vi se pare...*), „Presa Noastră", XXIV, nr. 7, (Iul.), 1979; Mircea Ghițulescu (*O piesă neconvențională*), „Steaua", XXX, nr. 8, (Aug.), 1979; Constantin Radu Maria, „Teatru", XXXIV, nr. 7-8, (Iul.-Aug.),1979; Doru Mielcescu, „Tribuna României", VIII, nr. 170/ 1 dec.), 1979; Margareta Bărbuță, „Teatru", XXXIV, nr. 12 (Dec.), 1979.

Cronicile continuă să apară și în prima parte a anului 1980, sub semnăturile lui Valentin Tașcu, „Cronica", XV, nr. 20/ 16 mai, 1980 și Paul Tutungiu, „Teatru", XXV, nr. 5 (Mai), 1980.

La fel cum s-au petrecut lucrurile cu *Echipa de zgomote*, piesa este încununată cu *Premiul pentru dramaturgie*, decernat de Uniunea Scriitorilor, iar Fănuș Neagu ține o alocuțiune în numele premiaților. („România literară", XIII, nr. 52/ 25 dec., 1980).

În luna februarie din același an iese de sub tipar amintitul volum *Scoica de lemn. Echipa de zgomote*, Editura Eminescu, Colecția Rampa, 51, în paginile căruia, receptarea critică a *Scoicii de lemn* este asigurată prin selecția textelor semnate de Ion Băieșu, Ileana Lucaciu, Victor Parhon, Gheorghe Pituț, Marian Popa, D.R. Popescu, Valentin Silvestru și Natalia Stancu.

Unsprezece ani mai târziu, *Scoica de lemn* este jucată la „Institutul de Teatru din Târgu-Mureș, Secția română", iar o cronică a dramatizării apare în revista de limba maghiară „Ifjúmunkás", XXXII, nr. 2/ 9 ian.,1988.

Spectacolul eveniment, *Frumoșii marilor orașe* a avut premiera la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila pe 15 aprilie 1983. Montarea este o adaptare a romanului *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*, realizată de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, muzica George Grigoriu, regia Marius Popescu și Constantin Codrescu. Interpreții sunt actorii teatrului brăilean (Victor Ianculescu, Bujor Macrin, Anton Filip, Mircea Valentin, Petre Simionescu, Ana Cristi, Ildykó Codrescu, Gabriela Dima, Dan Colcer, Mariana Golub, Elena Patap, Cristian Pârvulescu), cu toții struniți de coregraful

https://biblioteca-digitala.ro

Victor Vlase. Deși se inspiră exclusiv din cunoscutul roman al lui Fănuș Neagu, libretul muzical aparține, ca drept de autor, celor doi, Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, acesta fiind raționamentul pentru care textul nu intră în componența ediției de față.

Totuși, trebuie spus că Fănuș Neagu s-a implicat nemijlocit în aducerea pe scenă a acestui format dramatico-muzical, organizând o nouă campanie „publicitară" de promovare a piesei în paginile revistelor din Capitală.

În ziua premierei, împreună cu Fănuș Neagu descind la Brăila Mihai Ungheanu, Marian Popa, George Grigoriu, Victor Vlase, toți împărtășindu-și opiniile revistei „Flacăra" XXXII, nr. 15/15 april., 1983, cărora li se alătură poetul brăilean Gheorghe Lupașcu.

Prozatorul Corneliu Ifrim, corespondent local al ziarului central, culege impresii pentru „Scânteia", LII, nr. 12649/ 15 april., 1983, numind spectacolul o „fantezie după romanul lui Fănuș Neagu".

Același lucru, dar folosind termenul „dramatizare după romanul..." îl face Coman Șova în „România liberă", XLI, nr. 11978/ 6 mai, 1983.

Dinu Kivu semnează o cronică de la fața locului pentru „Contemporanul", XXI, nr. 21/ 20 mai, 1983, în timp ce Virgil Munteanu îi informează pe cititorii revistei „Teatru", XXVIII, nr. 6 (Iun.), 1983, pe marginea aceluiași subiect.

În ziarul brăilean „Înainte" (7 iul., 1983) Lucian Chișu salută convertibilitatea romanului scris de Fănuș Neagu în music-hall.

Autorul romanului, ca și realizatorii libretului, au fost prezenți la repetițiile pregătitoare premierei, iar la vizionarea finală cu toții au fost nevoiți să accepte, ca o condiție pentru aprobarea premierei, „ameliorarea" titlului original. În dezbaterea stârnită era vorba despre o metaforă greșit interpretată de o Comisie de vizionare foarte puritană. În perioada ultimelor două decenii de comunism sintagma „frumoșii nebuni" era des auzită. Folosindu-se de ricoșeul fin al nuanței, Fănuș Neagu reabilita, cel puțin estetic, statutul artiștilor etern neînțeleși („greierii") din societatea socialistă, a cărei judecată și educație de tip maniheist plasa aparențele lipsei de activitate sub aspre sancțiuni. Dacă și astăzi se face apel la distincția necesară între „frumoșii nebuni" și nebunii sadea, faptul i se datorează.

Olelie, a cărei premieră a avut loc pe 15 februarie 1985 la Teatrul „C.I. Nottara" în regia lui Ion Cojar, cu actorii George Constantin, Horațiu Mălăele, Elena Bog, Ștefan Velniciuc, plus studenții Oana Ștefănescu și George Alexandru, este o transpunere dramatică a nuvelei *Ningea în Bărăgan*, titlu folosit de Fănuș Neagu și pe coperta debutului editorial în proză, intervenit în 1959. Reprezentația a făcut parte dintr-un spectacol coupé, împreună cu *Olelie* și cu aceiași actori având loc și reprezentația intitulată *Vânătorii* de Ion Băieșu, o selecție de replici comice puse pe seama nedisimulatei lăudăroșenii a vânătorilor (și pescarilor). Adaptarea nu a fost publicată în volum și nici nu a apărut în paginile vreunei publicații, documentul literar fiind recuperat din *Arhiva* familiei.

https://biblioteca-digitala.ro

Amintind nostalgic de energiile începutului, a căror rezistenţă la trecerea timpului autorul o verifică în zodia de acum a scrisului său, *piesa,* s-ar zice, semnifică un gest recuperator, greu de înţeles pentru unii dintre recenzenţi[13].

Cu trei excepţii, ce-i drept notabile (Valentin Silvestru, Victor Parhon, Corina Şuteu) despre spectacolul coupé s-au pronunţat confraţii de breaslă, poeţi, critici, prozatori, dar în primul rând prieteni de toate vârstele ai lui Fănuş Neagu.

Prima dintre cronici apare în aceeaşi lună cu premiera. Radu Cârneci prezintă cele două piese în „Contemporanul", nr. 8/15 febr., 1985: „Fănuş Neagu se dovedeşte şi de data aceasta – ca de atâtea ori, de altfel ! – un inventiv creator de atmosferă prin mijlocirea limbajului atât de plin de omenesc şi de firesc. Şi aici, scrisul său are aceeaşi tăietură extraordinară, aceeaşi încărcătură dur-poetică cu care ne-a obişnuit, din care, aşa cum remarcă pe bună dreptate regizorul Ion Cojar «răzbat mesaje de la surse îndepărtate şi care vin parcă printr-un *tunel al timpului*, prin moştenirea sa genetică, până la noi, ca să descoperim şi să percepem şi propria noastră sursă şi propria noastră condiţie». Fără îndoială, în fiecare prozator se ascunde un dramaturg; totul este însă cum ştim sau, mai ales, cum ştie fiecare să se descopere. Fănuş Neagu – deşi doar în câteva rânduri în această ipostază – demonstrează calităţi ale unui dramaturg modern de excepţie. Inspirată din acelaşi perimetru străvechi al Brăilei, *Olelie* se constituie într-un moment deosebit al creaţiei sale, atât prin mesajul grav dar profund uman, cât şi prin valoarea literar-artistică a textului". Îi urmează Valentin Silvestru, titular al cronicii dramatice din „România literară", XVIII, nr. 8/ 21 febr., 1985: „Spectacolul are, firește, dimensiunile schiţei scenice de la care a pornit. Autenticitatea mediului îi dă un anume farmec evocator care vine mai ales din proza atât de originală a autorului: îl simţi a fi trăit plenar şi sensibil în în acea lume. Iar limbajul e, ca întotdeauna la Fănuş Neagu, fastuos".

Alte trei intervenţii datează din luna martie, avându-i ca autori pe Mircea Micu („Ochiul său de prozator încercat reînvie o lume iremediabil pierdută cu poezia şi încrâncenările ei"), Gheorghe Pituţ („Marele nostru scriitor Fănuş Neagu ne-a oferit o dramă de excepţie, dură ca viaţa însăşi"), Al. Andriţoiu („Opera sa are toate datele necesare genului") toţi în „Flacăra", XXXIV, nr. 9/ 1 mart., 1985;Victor Parhon, „Ramuri", XXIII, nr. 3/15 mart., 1985; Mihai Ungheanu şi Vl. F. Mihăescu în „Luceafărul", XXVIII, nr.11/ 16 mart., 1985; Ioana Carabăţ, „Viaţa studenţească", XXIX, nr.10/16 mart.,1985. Corina Şuteu, „Teatru", XXX, nr. 3 (Mart.), 1985, care, uşor nemulţumită de premieră, concede: „Lipsită de lirismul şi de luxuriania

[13] De pildă, Vl. F. Mihăescu, în cronica (vezi *supra*) face următoarea afirmaţie: „La Fănuş Neagu surpriza se datorează orizontului de aşteptare. Majoritatea îl cunoaşte pe Fănuş din *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe* sau din cronicile sportive, adică pe marele maestru al metaforei insolite, iscând frumuseţi de limbă românească în serii nesfârşite. Aproape nimic din această *Olelie*, dramă sobră expresionistă, amintindu-l pe mai puţin cunoscutul Fănuş Neagu din *Cantonul părăsit. Olelie* are ca temă, simplu spus, revolta împotriva paternităţii constrângătoare şi ca metaforă-pretext, obiceiul străvechi din comunităţile rurale româneşti al purificării prin demascarea colectivă".

https://biblioteca-digitala.ro

simbolică ale celorlalte texte dramatice scrise de Fănuş Neagu, Olelie degajă în subtext forţă metaforică".

Paiaţa soseşte la timp (după *Casa de la miezul nopţii*) vine spre scenă cu propria ei istorie. Iniţial, *Casa de la miezul nopţii* a fost scenariul filmului cu acelaşi nume, scris şi încredinţat în 1974 *Casei de filme 4*. Producţia a fost regizată de Gheorghe Vitanidis. În ecranizare, Fănuş Neagu joacă primul său rol – care nu va fi şi singurul – de actor, interpretând personajul Taliverde. Filmul n-a obţinut succesul scontat[14], dar cum subiectul avea potenţial, scriitorul l-a reluat, cu minime retuşuri, peste 15 ani, în 1989, fără a-i schimba măcar titlul. *Casa de la miezul nopţii* (piesă în două părţi şi cinci tablouri), apare în „Luceafărul", XXXII, nr. 7/ 18 febr., 1989.

Cronicarii dramatici semnalează aproape imediat noua piesă. Printre cei care scriu despre *Casa de la miezul nopţii* se află Victor Parhon, în „Teatru", DIV, nr. 4 (april.) 1989, Ocatv Păun (*Dramaturgia prozatorului metaforic, în „Contemporanul"*, nr. 15/ 7 april., 1989, şi Ermil Rădulescu (*Un poem dramatic de Fănuş Neagu*), „Astra", XXIV, nr. 5 (Mai) 1989.

Pe 9 decembrie 1992 *Paiaţa soseşte la timp*, care este în formă şi substanţă *Casa de la miezul nopţii*[15], este pusă pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti în regia lui George Motoi, din distribuţie făcând parte Mihai Niculescu, Constantin Dinulescu, George Motoi, Cezara Dafinescu, Alexandru Georgescu, Maria Teslaru/ Maia Morgenstern, Silvia Năstase şi Raluca Penu.

Paiaţa soseşte la timp a fost jucată în stagiunile teatrale 1992–1998. De asemenea, în 1992 a fost pusă în scenă la Teatrul Naţional din Timişoara.

Casa de la miezul nopţii (piesă în două părţi şi cinci tablouri) este publicată în 1995 de editura Expansion-Armonia[16], în colecţia DOR (Dramaturgie Originală Românească).

Năluca, scrisă în colaborare cu Lucian Chişu şi Dan Micu, a avut premiera pe 6 februarie 1998. Textul piesei este publicat în „Literatorul", nr-ele 48 – 49/ 22–29 nov., 1996 şi „Literatorul", nr. 50/ 13 dec., 1996. Editorial apare în formatul Fănuş Neagu, Lucian Chişu, Dan Micu, *Năluca* (Piesă de teatru în două acte). Editura Expansion-Armonia, Colecţia DOR – Dramaturgie Originală Românească 25/ 1997.

---

[14] *Casa de la miezul nopţii*: *Cine e de vină când o poveste de dragoste eşuează?*, interviu cu Valerian Sava, „Cinema", nr. 5 (mai), 1975.

[15] Piesa apare şi cu titlul *Paiaţa soseşte la timp* (după *Casa de la miezul nopţii*)

[16] Apariţia volumului, precum şi însoţirea acestuia de un spectacol-lectură sunt comentate de Jana Morărescu în recenzia *O quadruplă lansare de care*, „Literatorul", V, nr. 5/ 10 febr., 1995: „Primii patru dramaturgi români, ale căror ultime piese – altfel sortite să rămână în zestrea sertarului – văd lumina tiparului şi intră în patrimoniul cultural public şi în cel virtual al teatrelor sunt: Dumitru Radu Popescu (*Dargostea e a ca o râie*), Fănuş Neagu (*Casa de la miezul nopţii*) şi Paul Everac (*Delirul şi plăcinta cu mere*)".

https://biblioteca-digitala.ro

Înainte de a începe dramatizarea, Fănuș Neagu și Lucian Chișu înaintaseră Societății Române de Televiziune synopsisul unui serial de cincisprezece episoade, consacrat vieții lui Panait Istrati, centrat pe zguduitoarea mărturie a acestuia din *Spovedanie pentru învinși*, carte în care autorul *Chirei Chiralina*, al lui *Codin* și al *Ciulinilor Bărăganului* se dezice de comunismul cominternist și dezvăluie valurile de crime politice și sociale din Rusia Sovietică. Apariția cărții a avut drept consecință un violent atac internațional în scopul discreditării morale, care a condus la izolarea fizică și apoi la moartea scriitorului brăilean. Entuziasmul reprezentanților STVR, care au acceptat imediat propunerea, s-a diminuat brusc după furnizarea primelor trei episoade din viața lui Panait Istrati care, în mod firesc, priveau începuturile sale muncitorești și sindicaliste. Sătui de propriile lor prestații din anii socialismului, aceiași reprezentanți care se străduiseră să scrie din trupuri vii *Ceaușescu–PCR* în spectacolele televizate pe care le realizau, n-au mai așteptat celelalte episoade. Disensiunile create au sfârșit prin abandonarea proiectului. Această abatere digresivă este în măsură să explice nașterea din cenușa filmului serial *Spovedania unui învins* a piesei de teatru *Năluca*, în care eroul principal este *Chira Chiralina*, o himeră după care Panait Istrati, celălalt protagonist, alergase toată viață. Oportunitatea că Fănuș Neagu era, la acea vreme, director al Teatrului Național a contat fără îndoială, cum la fel introducerea regretatului regizor Dan Micu în rândul autorilor piesei, urmând ca el să facă regia spectacolului și să-și manifeste eventuale preferințe sau opțiuni în privința scenelor și dialogurilor ce se nășteau chiar în biroul directorului. Din păcate, starea sănătății regizorului Dan Micu, cunoscută celor din lumea teatrului și apropiaților, a intrat într-un stadiu accelerat, maladia care îi măcina trupul nepermițându-i practic să termine *Năluca*[17]. La puțin timp, pe 22 martie 1999, Dan Micu a încetat din viață.

Cu excepția unei semnalări în suplimentul „Rampa" al ziarului „Azi" (11 febr. 1998), *Caietul-program* oferă toate celelalte informații. Aici este prezentată foarte numeroasa distribuție – din care au făcut parte, printre alții, Răzvan Ionescu (Panait Istrati), Vlad Ivanov (Mihail), Alexandru Repan (Stravru), Maria Buză (Chira), Maria Teslaru (mama Chirei), Ovidiu Moldovan (Serghei Esenin), Andrei Duban (Vladimir Maiakovski), George Motoi (Romain Rolland), Eusebiu Ștefănescu (Nazim Efendi), George Călin (Adrian), Liviu Militaru (Iosif Vissarionovici Stalin), Bogdan Mușatescu (Abu Hassan), Tomi Cristin (Nakalachi). Fotografii de la repetițiile dinaintea spectacolului, o mărturie crâncenă din viața lui Panait Istrati, comentariile lui Eugen Simion, D.R. Popescu, Mihai Ispirescu și Nicolae Iliescu completează caietul program. În rest, nu s-a păstrat nimic.

În absența unor cronici dramatice, care ar fi evaluat piesa, ar mai fi de adăugat câteva chestiuni dezirabile: autorii își propuseseră să experimenteze mult, nu doar

[17] La repetiția dinaintea premierei – între timp Fănuș Neagu nu mai era director, funcția fiind preluată de profesorul și regizorul Ioan Cojar –, Dan Micu a făcut o scurtă expunere a actului al doilea, care nu era încă definitivat. I s-a dat un timp de grație de trei săptămâni, după care pe 6 februarie 1998, a avut loc premiera.

https://biblioteca-digitala.ro

prin aducerea atâtor personaje în fața publicului, ci și în alte moduri: insertarea spectacolului cu imagini cinematografice din *Chira-Chiralina*, filmul realizat de studiourile *Vufku* din Odessa, dansuri românești și dansuri orientale, balet clasic și modern, melodii vechi și hituri recente, dialoguri pigmentate de cuvinte străine (grecești, turcești, arabe, italienești, rusești, franțuzești), astfel alese încât să fie lesne înțelese, spre a nu dăuna cursivității acțiunii.

*

Atmosfera tensionată și plină de situații neprevăzute, din povestirile și romanele care îl făcuseră cunoscut, reapare pe scenă, atât în dialogurile scenice decupate din povestirile *Apostolii* (după *Cantonul părăsit*) și *Olelie* (după *Ningea în Bărăgan*) cât mai ales în dramatizările „originale" (*Echipa de zgomote*, *Scoica de lemn*, *Paiața sosește la timp* (după scenariul cinematografic realizat cu titlul *Casa de la miezul nopții*). Un loc aparte ocupă *Năluca*, în care drama documentară fuzionează cu viziunea modernă din teatrul ultimelor decenii.

Este de domeniul evidenței că, în dialogurile abundent metaforice – aici încetează de a mai fi plasticizante, ci devin revelatorii –, Verbul, și nu Stilul, face regula dramaturgiei lui Fănuș Neagu. Deosebirile dintre opiniile criticilor literari (care nu încetează să se pronunțe asupra ideilor cuprinse în piese, altfel spus *scriitura* dramatică) și analiza cronicarilor de teatru, aplecată asupra rezolvărilor regizorale și scenografice, a evidențierii jocului actorilor care interpretează personajele, sunt într-atât de semnificative, încât, în pofida existenței unor zone de interferență – cu toții fac incursiuni în teritoriul celuilalt –, ele ne permit să le considerăm căi distincte în ceea ce privește aportul ambelor categorii de exegeți la cunoașterea și dezvăluirea arhitecturii interne a teatrului său.

Tot așa cum se manifestaseră în privința operei prozastice a lui Fănuș Neagu, opiniile criticii literare sunt deconcertante și în cazul dramaturgiei sale, atingând, în deschidere de evantai, extremele. Nicolae Manolescu, nu pune niciun preț pe dramaturgia lui Fănuș Neagu. Dimpotrivă, cu prilejul întocmirii celui de-al doilea volum din antologia *Nuvela și povestirea română contemporană* (1983), Cornel Regman, cunoscutul reprezentant al generației Cercului de la Sibiu, găsea că preocupările dramatice i-au fost de un real folos lui Fănuș Neagu în disciplinarea epicii din *Pierdut în Balcania* (1982). Nicolae Balotă, un adevărat deschizător de orizont modern în receptarea prozei sale, relevă în dramatizările lui Fănuș Neagu poetica elementelor. În fine, alți critici (Mihai Ungheanu, Victor Parhon, Horia Deleanu, Marian Popa) vedeau în teatrul lui Fănuș Neagu, prelungirea (tematică, de atmosferă și semnificație simbolică) a prozei acestuia pe două coordonate, una a nuvelelor și povestirilor la care apare mereu asociat și romanul *Îngerul a strigat*, cea de a doua improvizând atmosfera și lirismul *Frumoșilor nebuni ai marilor orașe*. E la fel de simplu să dăm, ori să nu le dăm dreptate. ... *in corpore*.

Receptarea propriu-zisă a făcut obiectul primelor pagini și se regăsește grupat în *Dosarul critic* de la finalul acestei ediții.

https://biblioteca-digitala.ro

Înainte de a încheia acest mic studiu privitor la dramaturgia lui Fănuș Neagu și receptarea ei critică, ar mai fi de adăugat câte ceva referitor la cel de-al doilea aspect. În marea lor majoritate, piesele de teatru scrise de Fănuș Neagu au fost jucate în timpul regimului comunist. Unele dintre ele, *Scoica de lemn*, dar în special *Echipa de zgomote*, au intrat în atenția forurilor cenzoriale, fiind puse în scenă după lungi tergiversări, din motive lesne de înțeles: mesajul nu era pe placul regimului politic. Dacă, totuși au ajuns la publicul spectator, faptul se datorează conjunctural prezenței în conducerea Consiliului Culturii și Educației Socialiste a unor intelectuali cu deschidere către viziunile moderne (cum a fost cazul, deja amintit, al lui Dumitru Ghișe care, împotriva curentului de opinie defavorabil piesei *Echipa de zgomote*, a aprobat publicarea primului fragment în „România literară"), cât și tenacității și „gurii rele" a scriitorului, a modului frust în care trăia și se exprima, dar – nu încape îndoială – și admiratorilor scrisului său, proveniți din toate mediile, de la lumea de jos, colorată și zgomotoasă a stadioanelor, până la aceea din sferele înalte, îmbrăcată „la patru ace", formată din ambasadori, miniștri ori funcționari de rang înalt.

Cronicarii literari și cei dramatici, pleiadele de prieteni din rândul breslei care s-au exprimat în scris asupra dramatizărilor sale au folosit, ca primă formă de mesaj, nu atât realitatea, cât varii insinuări asupra ei. Cu toții surprind certa vocație de comediograf a lui Fănuș Neagu, dramaturg cu predilecție pentru spații închise, ce integrează metafora în structura pieselor sale pentru funcțiile ei simbolice.

Exemplele, mai cu seamă cele din punerile în scenă de până în anul 1990, sunt numeroase. Referitor la *Scoica de lemn*, Ion Băieșu observa: „Personajele știu secretul sfânt de a gândi în versuri și de a vorbi o limbă numai a lor, care se cere ascultată cu ochii închiși, ele trăiesc o poveste jumătate viață, jumătate amăgire și locuiesc într-o colivie de hârtie în care noi spectatorii suntem luați pe nesimțite și vrăjiți cu visuri populate de cai dobrogeni, biserici subpământene și tătăroaice amețitor de frumoase. Cum vom mai ieși de acolo ?". Un alt comentator, Ileana Lucaciu, aduce în discuție onirismul acestei piese în care „există însă un soi de luciditate a visului, pe care autorul o cunoaște foarte bine, un soi de teroare a realului care se infiltrează cu tenacitate în vis, pentru a-i deturna cu nepăsătoare duritate și bătrână suficiență elanurile utopice". Victor Parhon insistă să ne atragă atenția: „Cea mai recentă piesă a lui Fănuș Neagu, publicată în biblioteca Luceafărul, va aduce în fața spectatorilor o cuceritoare iluzie", în timp ce Gheorghe Pituț, scriind despre *Scoica de lemn*, o consideră „o retrospectivă atroce, confruntarea prin bilanțuri afective, deziluzia, dar și cadoarea lipsei de iluzii". D.R. Popescu își întoarce privirile spre dramaturg, folosind o insinuantă comparație: „Hai să fiu doct: Jan Kott scrie: «Sir John Falstaff nu personifică numai dragostea de viață, hohotele de râs batjocoritor ce i le pricinuia raiul și iadul... Pântecosul cavaler este înzestrat cu o înțelepciune și cu o cumințenie plebeiană. El nu-i îngăduie istoriei să-l păcălească»". La fel, printre rânduri, despre piesa care fusese primită ca având un soi de umor... luminos, Valentin Silvestru descoperă aici o altă realitate: „E un joc trist, căci unele personaje au sentimentul acut al naufragiului, somnolând uneori în

https://biblioteca-digitala.ro

dulcea și melancolica lor năuceală. Atunci însă autorul lor le scutură, cu un umor mușcător și stenic, aducându-le aminte, prin autoironie, că sunt inteligente și vii". La „aerul tragic, debusolat, sugestia adâncurilor neliniștite și a luptei cu echivocul moral, în numele idealului, aspirației între absolut și subtila autoironie" se referă și Natalia Stancu. Multe dintre aceste observații conțin mesajul ascuns, dar plin de sensuri adânci, al dramatizării, concretizată în dificultatea de a discerne ce e realitate și ce e vis. Acțiunea piesei și faptele eroilor sunt plasate într-o „colivie" (cu trimitere la realitățile momentului) iar dialogurile despre libertate și aspirație cer mereu un preț personajelor ca să iasă dintr-o lume și să treacă în alta.

Lucrurile se prezintă mai acut în *Echipa de zgomote*, piesa care avusese „probleme la naștere". Nicolae Balotă situează *Echipa de zgomote* „în plin mister, printre imagini de parabolă dramatică". Margareta Bărbuță e mai directă: „ O lume lipsită de speranță, întoarsă mereu spre trecut, ca spre un paradis pierdut pentru totdeauna, cu nostalgia dureroasă a retrăirii, ca într-un ritual magic al bucuriilor simple și pure; o lume de dezrădăcinați, trăind departe de propria matcă, de solul natal, o viață larvară, ca «făcători de zgomote» într-un imaginar studiou cinematografic, fără a avea dreptul să întrebe măcar ce film se face acolo, cu participarea lor". *O amară satiră a dezrădăcinării*, titrează Ileana în cronica scrisă în „Scânteia": „*Echipa de zgomote* e un spectacol concentrat și dur... un spectacol avertisment pentru cei ce greșesc și uită să mai fie oameni. O dezbatere etică de înaltă probitate"; Horia Deleanu descoperă în inginerul de sunete pe eroul „nevăzut", adevăratul personaj central: „Degradarea până la anulare a individului se operează prin sistemul variat de constrângeri pe care îl exercită inginerul de sunete"; La fel, Romulus Diaconescu: „Iar momentele de viață adevărată, «comandate» de inginerul de sunet, sunt trăite sub povara reproșurilor. Generate de amintirea traumatizantă a trecutului". Adrian Dohotaru aproape că pune degetul pe rană, calificând premiera la care a asistat *Un spectacol-avertisment*: „Echipa de zgomote reprezintă abdicarea de la umanitate. Totul e dezagregant". Mircea Micu salută „turnura modernă și nebănuit de actuală" a misterioasei piese care „invită la meditație asupra «condiției umane»". Romul Munteanu, unul dintre cei mai notorii specialiști în literatura comparată, teoretizează *in abstracto*: „Personajele din *Echipa de zgomote* percep prezentul secularizat de o autoritate ca o realitate restrictivă față de care se supun"; Sibilinic, Marian Popa, pe atunci asistentul lui Romul Munteanu la universitate, arată: „Faptul că piesa există ne împinge să credem că nu este just să se vorbească despre imposibilitatea vieții în fundătură"; S-ar putea da și alte exemple, din care, credem noi, adevărul despre aceste piese se împletește cu un anume conformism ideologic, prin utilizarea cuvintelor cu sensuri contrare. Dacă am făcut un oarece caz de ele, este pentru că, în alte spații de lectură, *Echipa de zgomote* era vigilent decriptată, punându-i-se, în consecință piedici la publicare, lucru ce explică lungul parcurs (de timp) al ei către scenă.

https://biblioteca-digitala.ro

Iată ce conține Raportul unuia dintre ofițerii de securitate referitor la *Scoica de lemn*: „În revista «România literară» din 9 aprilie 1970[18] a fost publicată prima parte a piesei de teatru *Echipa de zgomote* de Fănuș Neagu. (...) Piesa este construită cu ajutorul unor simboluri care o caracterizează deosebit de dăunătoare. Astfel, simbolul bizonului (zimbrului), numele familiei Râmniceanu (...de la Râm ne tragem), disputa puternică în cadrul unei familii îndreaptă atenția spre o comparație cu poporul român, vizând o tragedie politică a acestuia. Alte imagini ca munca în noroi, bălăcirea, belciugele în nas, mărăcinii găsiți de Nil în țară la întoarcere, supravegherea continuă a magnetofonului sunt menite să trezească și mai mult repulsia și revolta cititorului, căruia i se arată, prin toată această construcție literară, decăderea dintr-o situație jalnică. Piesa a fost înaintată Secției Presă – Edituri a CC al PCR cu propunerea de a se aviza negativ publicarea, însă tov. D. Ghișe din cadrul secției menționate a dispus publicarea piesei. Întrucât Fănuș Neagu intenționează să publice și cea de-a doua parte, iar piesa în întregime urmează a fi pusă în scenă, propunem ca prezenta notă să fie înaintată spre informare conducerii"[19]. Totuși, în pofida zelosului raport, piesa a fost publicată, semn ca în disputele dintre partid și securitate, competiția îl avea câștigător pe cel dintâi. De altfel spre deosebire de lucrătorii din securitate, cei din aparatul de partid se ocupau de cosmetizarea realității în fața conducerii supreme. De pildă, în *Informările*[20] pe care funcționarii ideologici le înaintau conducătorului partidului, cele două piese „cu probleme" apar într-o lumină favorabilă, fiind prezentate drept realizări notabile ale dramaturgiei acelor ani. *Sinteza privind proiectul de repertoriu al teatrelor dramatice și instituțiilor muzicale de spectacol și concert pentru stagiunea 1981-1982* le cuprinde pe amândouă. În Anexa III (*Afirmarea principiilor eticii și echității socialiste, adâncirea democrației și întărirea legalității socialiste*) *Scoica de lemn* este prezentată ca fiind o „dezbatere etică privind așezarea relațiilor de familie pe adevăr și sinceritate". În dreptul celeilalte piese, *Echipa de zgomote*, din Anexa V (*Educarea oamenilor muncii, îndeosebi a tineretului, în spiritul patriotismului, dragostei față de partid, patrie și popor, al umanismului socialist și aspirațiilor revoluționare ale societății noastre*) se vorbește despre „condiția dezumanizantă a celui care urmând falsele promisiuni ale unei vieți ușoare își părăsește țara". Expresia „Afară-i vopsit gardul/ înăuntru-i leopardul" vine ca o mănușă situației de aici[21].

[18] În realitate, fragmentul este publicat în numărul 24, din 13 iunie al „României literare", ceea ce ne determină să credem că, la data indicată de raportori, *Scoica de lemn* a fost scoasă din pagină.

[19] Ana Maria Ticu, *Dosarul Fănuș Neagu. Real și imaginar în operă și în arhivele Securității*, București, Editura Eikon, 2020, p, 208.

[20] Marin Radu Mocanu, *Cenzura a murit ! Trăiască cenzorii !*, EuroPress group, 2008, p. 243, 250.

[21] Unii comentatori ai faptelor de limbă țin morțiș să precizeze originea acestei expresii referitoare la diferența dintre ceea ce se vede pe gard (un desen) și animalul viu din arena circului, însemnând adică diferența dintre copie și original. Între timp, caracterul viu, diacronic al limbajului, îmbogățește sensurile.

https://biblioteca-digitala.ro

Un lucru e cert în literatura lui Fănuș Neagu: indiferent de genul abordat, fie că este vorba de nuvelă, roman, dramaturgie, proză confesivă, cronică de sport ori carte pentru copii, ea conține la nivelul articulațiilor intime ale textului, un pe cât de subtil, pe atât de viguros refuz al cerințelor realist-socialiste care au parazitat literatura română sub comunism.

În prima monografie consacrată operei lui Fănuș Neagu, Marian Popa, cunoscutul teoretician și critic literar, folosea un titlu neobișnuit cu irizări contrastant metaforice. Erau invocate, pe de o parte, *viscolul* ca imagine a dezlănțuirii oarbe a forțelor naturii, iar pe de alta *carnavalul*, ipostază a exploziilor de voioșie petrecăreață, imprevizibilă, fără limite. Situarea lor într-o unitate de conținut este posibilă datorită existenței metaforei, care, se știe, este o comparație fără termenul adiacent. Am adăuga că ea este posibilă aproape exclusiv datorită operei literare, publicistice și dramatice a lui Fănuș Neagu.

FĂNUȘ NEAGU'S DRAMATURGY – A CRITICAL RECEPTION

Abstract

Best known as a prose writer – thirty books of short prose and five novels bear his signature - Fănuș Neagu was also highly appreciated as a playwright. He wrote six plays, three of which were awarded the Writers' Union Prize – The Noise Team (1971), The Wooden Shell (1980) and The Fool Arrives on Time (1993). The critical reception of the plays written by Fănuș Neagu highlights, on the one hand, the deeply original character of the dramatic texts elaborated by the well-known author, and, on the other hand, the forms of "resistance" manifested by him against the Romanian dramatic canon and the themes/topics of the last decades of communist dictatorship. The article also deals with the theatrical seasons of the three-year period (1993–1996) when the writer was the director of the National Theater in Bucharest.

Keywords: Romanian literature, dramaturgy, prize, theater of ideas, Fănuș Neagu.

Rezumat

Cunoscut îndeobște pentru calitățile sale de prozator – treizeci de cărți de proză scurtă și cinci romane îi poartă semnătura – Fănuș Neagu s-a bucurat de aceleași înalte aprecieri și în domeniul dramaturgiei. A scris șase piese de teatru, trei dintre dramatizări fiind încununate de Premiul Uniunii Scriitorilor – *Echipa de zgomote* (1971), *Scoica de lemn* (1980) și *Paiața sosește la timp* (1993). Receptarea critică a teatrului scris de Fănuș Neagu evidențiază, pe de o parte, caracterul profund original al textelor dramatice elaborate de cunoscutul autor, iar pe de alta formele de „rezistență" manifestate de acesta față de canonul dramatic românesc și temele/tematicile ultimelor decenii de dictatură comunistă. Cercetarea se oprește și asupra stagiunilor perioadei de trei ani (1993 -1996) când scriitorul a fost director al Teatrului Național din București.

Cuvinte-cheie: literatura română, dramaturgie, premiu, teatru de idei, Fănuș Neagu.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE „SUSPICIUNEA" LITERARĂ ȘI ALTE (META)FICȚIUNI, ÎN ROMANUL LUI D. R. POPA, *SABRINA ȘI ALTE SUSPICIUNI*

Simona Antofi*

Romanul lui Dumitru Radu Popa, *Sabrina și alte suspiciuni*[1], face parte din categoria *prozelor româno-americane* ale acestui scriitor expatriat în aceeași măsură în care fac parte și celelalte texte din volumul *Panic Syndrome!,* de exemplu[2]. Propune, adică același tip de dialog identitar în care detaliile ce poartă mărcile evidente ale unui posttotalitarism în declin, cu deprinderi îndelung exersate de supraveghere a celorlalți, coabitează cu elemente ce poartă amprenta definitorie a Lumii Noi. Un dialog, așadar, între două spații socioculturale – cel al României postcomuniste și cel al Americii de secol XX – ce își asociază perspective, repere și modele existențiale (relativ) diferite. Agrementate printr-o dimensiune metatextuală specifică lui Dumitru Radu Popa. Postmodernă, desigur, dar într-o manieră firească, neprogramatică și neprogramată, o manieră retro – adică având un aer de tihnită intertextualitate, lipsită de orice mizã demonstrativă, Faptul acesta a și fost remarcat, de altfel, de către criticii – nu foarte numeroși – care s-au oprit asupra *prozelor româno-americane* ale lui Dumitru Radu Popa: „constituția prozei sale e postmodernă prin natură, nu e nici împrumut, nici modă, tehnică etc.", „la acest prozator solitar și fără un program teoretic"[3].

În acest context, romanul *Sabrina și alte suspiciuni* se construiește echilibrat, pe trei paliere narative – aventura celor doi ucigași plătiți (foști și actuali securiști), Mugurel și Munteanu, în SUA, excursia turistică îndelung pregătită la care participă o familie *middleclass* americană – Bob și Meg sunt cei care plănuiesc, fiecare pentru sine, să îl ucidă pe celălalt pentru a-i încasa asigurarea de viață, și aventura stranie a Sabrinei, trecătoare prin mai multe ratări erotice în căutarea iubirii absolute.

Elemente – cheie ale acestor niveluri narative circulă dintr-un plan în altul în așa fel încât atmosfera de generală suspiciune – căci toată lumea supraveghează (in) discret pe toată lumea, iar identitățile (și intențiile) personajelor sunt multiple – să îl contamineze și pe cititorul care, dacă este avizat, nu poate decât să se bucure de meșteșugita interferență narativă și diegetică pe baza căreia romanul se construiește. Se adaugă, aici, secvențe explicit metatextuale în care, desantat în text, autorul se slujește de o serie de deschideri metaleptice pentru a dialoga direct cu cititorul despre romanul pe care tocmai îl scrie. Și tot *suspiciune* se numește și bănuiala

* Prof. univ. dr. la Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați; e-mail: simo.antofi@yahoo.com.

[1] Dumitru Radu Popa, *Sabrina și alte suspiciuni*, Editura Polirom, 2004.

[2] Dumitru Radu Popa, *Panic Syndrome*!, Editura Univers, 1997.

[3] Raluca Dună, *Dumitru Radu Popa și rescrierea temei identității*, în vol. *De-a lungul, latul și-n înaltul lumilor lui D. R. Popa*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2019. p. 43.

RITL, p. 290–296, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

pe care cititorul o are cu privire la intenția romancierului de a-i transmite, prin această carte, o perspectivă asupra realităților românești posttotalitare, oscilând între dezvăluire și camuflare a acestora prin ironie (ne)reținută. O observație a lui Victor Ivanovici, aplicabilă unui alt text al lui Dumitru Radu Popa, *Fisura*, se potrivește și aici: „La primul nivel – intrinsec – ea (literatura) e ținută să transfigureze materia respectivă în așa măsură și de așa manieră încât să nu cadă în pamflet. La celălalt nivel – extrinsec – ficțiunea trebuie să fie suficient de transparentă pentru a păstra vizibile paralelismele cu acea realitate numită *reală*, dar îndeajuns de camuflată încât să nu-și pericliteze șansele de circulație"[4].

Așa se face că Munteanu și Mugurel – ale căror raporturi ierarhice se tot reașează pe drumul spre America, Mugurel nefiind măruntul securist aflat în subordinea colonelului Munteanu, ci puternicul agent cu nume de cod Mafalda – propun, povestindu-și unul altuia întâmplări ai căror protagoniști sunt imposibil de identificat dincolo de rețeaua de nume de cod ce pare a prolifera ... rizomatic, o imagine inedită asupra structurilor de securitate românești postdecembriste. Trăitori într-o *suspiciune* generalizată, și *modus vivendi* obligatoriu, Mugurel–Mafalda și Munteanu sunt exemplarele tipice ale vechii gărzi de securiști, incapabili să mai țină pasul cu vremurile – colonelul Munteanu, și ale lupilor tineri care se pregătesc să preia (dacă nu cumva au preluat-o deja), ștafeta – Mugurel: „E exact situația caracteristică perioadelor de tranziție! Exclamă tânărul teoretician. Așa ziceam și eu: poate vom trage un avantaj din toată povestea, mai ales cu disoluția asta a structurilor, chiar și în *aparat*..."[5]. Căci Mafalda se dovedește a cunoaște foarte bine echipele de români care trăiesc și operează *underground* în SUA. Însă Mugurel – Lazăr sau Mafalda, în funcție de context, și colonelul Munteanu – Sfinxul, mai au o misiune: aceea de a se insinua în existența Sabrinei prin intermediul Vescovului – sau Vicarius – un ins imposibil de găsit dar despre care se știe că poate dispărea în vis.

Cuplul format din Bob și Meg – și pregătirile sistematice pe care le face Meg pentru *marea călătorie* ce îi așteaptă – îi prilejuiește naratorului intervenții cu iz metatextual sau chiar comentarii explicite. Traseul viitoarei călătorii marchează o toponimie ce nu doar că împrumută denumiri din bătrâna Europă (și nu numai), dar le și reașează în virtutea unui arbitrariu ce duce la o recalibrare semantică (și culturală) inedită: „Dacă lăsăm deoparte New England, cu o identitate mai clară, pe șoselele largi și străbătute de mașini în plină viteză poți citi *exit*-uri către cele mai trăznite locuri din lume, ca și cum un iscusit barman ar fi pus în *shaker* cine știe ce ingrediente miraculoase: Verona, Amsterdam, încă un Paris, Varșovia, Sparta, Austerlitz, Ninive, Cracovia, Bethlehem, Oslo..."[6]. Citite într-o înșiruire motivată doar de harta traseului Texas – Los Angeles, denumirile orașelor devin, și ele, *suspecte* – căci, irelevante

[4] Victor Ivanovici, *O distopie narativă la finele erei distopice*, în vol. *De-a lungul, latul și-n înaltul lumilor lui D. R. Popa*, ed. cit., p. 97.

[5] Dumitru Radu Popa, *Sabrina și alte suspiciuni*, ed. cit, p. 46.

[6] *Ibidem*, pp. 16–17.

https://biblioteca-digitala.ro

ca încărcătură culturală pentru americanul de rând, provoacă cel puțin o nedumerire *suspicioasă* cititorului european cultivat.

Asociat clișeului literar al unui cuplu aflat înaintea unei experiențe cruciale, cuplul Bob și Meg ilustrează și statutul mic burghez al celor care plănuiesc îndelung o vacanță de vis. Mai mult, Meg se documentează insistent pentru a putea fixa cu precizie jaloanele și etapele viitoarei călătorii: „o întreagă literatură care avea să fie citită cu cea mai mare atenție, clasificată, redusă finalmente la un program exact, alternând distracția și relaxarea cu aspecte educative (...)[7]. O atenție distinctă meritâ, în acest context, clasoarele lui Meg. Aici se odihnește, inertă, întreaga viață trecută a personajului, cu secretele ei cu tot (existase o iubire de tinerețe a cărei amintire se conservase doar astfel), și tot aici se manifestă, în libertate, *adevărata fericire* a lui Meg: „Foarfece, lipici, două clasoare noi și toată literatura pe care o primise, rânduită cu grijă pe masa mare de stejar din living-room. Asta era adevărata *fericire* pentru Meg: atâta cât putea să fie și cât le era îngăduit oamenilor"[8]. Se adună aici, în clasoare, o întreagă viață, ca într-o inedită *natură moartă* prin care existența femeii se conservă în aceeași măsură în care permite (auto)contemplarea unei existențe de gradul al doilea, conservată în texte.

Suita de secvențe în stil indirect liber, asociată traseului și orașelor prin care Bob și Meg urmau să treacă, în drumul lor spre Los Angeles, conturează o hartă subiectivă devenită familiară personajului care își comentează, anticipatoriu, traseul și realizează, astfel, o descriere geografică *ad-hoc*, în care realitățile propriu-zise sunt agrementate cu amintiri ale lui Meg și cu o perspectivă utilitarist-pragmatică a americanului de rând – prețuri, hoteluri, restaurante, discount-uri. Suplimentar, Meg strecoară în text – prin intermediul naratorului – fragmente din gândurile ei și anticipează, parțial, călătoria: „Ore cât și ce știa Bob despre aventura ei în Austin, cu peste douăzeci de ani în urmă? Sau, mai degrabă: îl interesase vreodată să aibă vreo *suspiciune* în privința trecutului ei, să deschidă, de pildă, unul din acele clasoare ale vieții de dinainte de Bob (...)?"[9].

Uzând, cum spuneam, de metalepsă, autorul se strecoară în acest periplu textual – geografic și deschide un dialog cu cititorul – *mon semblable, mon frère* – din care aluziile intertextuale nu lipsesc. Erijându-se în postura unui cititor vigilent în a descoperi logica narativă a acestei istorii, și negăsind-o – „Păi atunci ce carte mai e și asta? Ar putea, și încă pe bună dreptate!, să se întrebe cineva. E scrisă în românește, dar bate câmpii aiurea, despre un cuplu de americani care se pregătesc să plece în vacanță, iar când e vorba despre români, îi arată mai degrabă ca pe niște neisprăviți. Uite, eu chiar din clipa asta nu voi mai citi un rând și voi arunca la coș cartea, căci e prea puțin probabil să obțin măcar jumate din prețul pe care l-am plătit pe ea sau, dacă am primit-o cu autograf, o să-i trag o săpuneală așa, ca de la obraz, o să-i scriu o scrisoare... *mizerabilului*! Iar cartea tot la coș va sfârși!"[10]. Acest cititor

[7] *Ibidem*, p. 21.
[8] *Ibidem*, p. 25.
[9] *Ibidem*, p. 28.
[10] *Ibidem*, pp. 30 – 31.

https://biblioteca-digitala.ro

indignat – și discursul său – pastișă după Caragiale – este doar pretextul care îi permite autorului să strecoare în text o *suspiciune* – dar dacă există, totuși, un sens, ori un tâlc al acestei istorii?: „Oricât de multă simpatie aș simți pentru acest al meu cititor grevist (...), voi continua această povestire în același stil, convins că toate amănuntele acestea disparate se vor lega la un moment dat în ceva demn de luare aminte – și despre care eu însumi, în clipa în care citiți aceste rânduri, s-ar putea să nu am habar. Dar dacă am?"[11].

Pe parcursul călătoriei celor doi, când Meg citește o carte – adică tocmai romanul *Sabrina și alte suspiciuni*, pe cale de a se scrie/citi/reciti, autorul, în nume propriu sau camuflându-se în spatele naratorului, intervine și el în narațiune. Pentru a comenta, de pildă, duplicitatea lui Meg în raport cu rudimentarul Bob. Dincolo de asta, însă, romanul își asumă explicit o dimensiune autoreflexivă și autoreferențială întrucât Meg îi povestește lui Bob romanul pe măsură ce îl citește. Un roman pe ale cărui similarități cu situația în care se află personajele însele cititorul le observă imediat, și pe care Meg le comentează simultan cu traducerea lor dintr-o perspectivă accesibilă lui Bob: „Nu-i vorba de învățat, replică Meg, în fond e un roman, ceva închipuit. Dar poate nu total..."[12].

Discuția dintre cei doi soți alunecă spre apartenența etnică a autorului – român și, implicit, spre statutul geopolitic recent al României. În acest context, te întrebi dacă nu cumva istoria Sabrinei este rezultatul lecturii pe care o face Meg sau ne este livrată nouă, cititorilor, de prozator. Oricum ar sta lucrurile – căci argumente există pentru ambele ipoteze – acest personaj feminin are o istorie stranie. Copil ciudat, Sabrina construiește o relație afectivă aparte cu personaje din cărți – din *Hänsel și Gretel* ori din *Muntele vrăjit* – și începe să exploreze senzațiile pe care lacrimile proprii, vărsate sau gustate, i le provoacă. De o frumusețe botticelliană („E toată din Botticelli, uitați-vă numai!"[13]), așa cum o descrie unchiul Bart, Sabrina îl frecventează pe psihiatrul supranumit Marele K. (aluzie – ce îl vizează ironic pe psihiatru, desigur – la personajul kafkian K., prins în labirintul absurd al unui mecanism coercitiv, din care nu există șansă de salvare). Și prilejuiește, astfel, contactul cititorului cu eșantioane din ședințele de terapie reprezentative pentru obsesia americanului *middle-* și *higherclass* pentru astfel de terapii.

Aflată – deocamdată fără să o știe – în căutarea iubirii desăvârșite, de dincolo de relația de carne, Sabrina trece de la un bărbat la altul, iar Guy, Bob, Theo, Rick, Valentino, Andrea și românul Vlad o părăsesc unul după altul. Povestea eșecurilor amoroase ale Sabrinei se regăsește, repovestită prin vocea pacientei, în dosarul întocmit de psihiatru și reașează, astfel, într-un sertar narativ suplimentar întreaga poveste: „Sabrina asculta toată această desfășurare de texte decupate monstruos dintr-un întreg care, oricât ar fi încercat ea să nege ori să spună că nu era acolo (...), *era viața ei*, viața ei în doi ani și jumătate"[14]. Pe de altă parte, Marele K. intră și el

[11] *Ibidem*, p. 31.
[12] *Ibidem*, p. 52.
[13] *Ibidem*, p. 66.
[14] *Ibidem*, p. 89.

https://biblioteca-digitala.ro

în această istorie cu multiple intrări, ieșiri, interferențe, suprapuneri și multiplicări narative cu propria sa poveste. O poveste secretă, pe care cei doi securiști sosiți în America o cunosc bine, suficient de bine pentru a-l șantaja cu succes pe psihiatru.

Continuându-și lectura, Meg continuă să povestească întâmplările prin care trec personajele, înduioșată de soarta Sabrinei – cu care s-a identificat afectiv – și să stârnească comentariile arțăgoase ale lui Bob – naratarul pe care acest narator extradiegetic *ad-hoc* nu izbutește să îl convingă de frumusețea intrinsecă a istoriei pe care romanul o construiește: „Ok! exclamă vesel Bob, trântind portiera, iată ceva ce-o să-ți mai mute mintea de la trăznita aia de carte, care, drept să-ți spun, Meg, nu are nimic din ceea ce s-ar numi o lectură de vacanță!; „Mai mult ca sigur că nici măcar autorul nu e român sau străin, ci pur și simplu un pârlit de american fără talent care își ia un nume exotic doar așa, ca să vândă mai multe exemplare! Cât despre personaje – n-ai niciun motiv să te ambalezi prea tare, nu-ți dai seama? În felul ăsta nu faci decât jocul editurii și al acestui guvern, corupt și imoral, care aruncă pe piață asemenea tâmpenii pline de curve, drogați și homosexuali! Halal lectură de vacanță! Și când te gândești că toate astea se plătesc din taxele noastre!"[15]. Hotarât lucru, Meg nu este nici pe departe *un bun povestaș*. Este, mai degrabă, un cititor cucerit de farmecul a ceea ce citește.

Povestea Marelui K. continuă și ea, într-un mod straniu. Terorizat de cei care îi cunosc în detaliu biografia, adevărata origine etnică – evreu din România – și homosexualitatea, Marele K. traversează o experiență ciudată, profund traumatizantă. Unul dintre degetele sale, atins de o lacrimă a Sabrinei, rămâne însărcinat. Speriat, neștiind ce i se întâmplă – căci a început să aibă toate simptomele cunoscute: greață, pofte culinare neașteptate – cere ajutorul îndărătnicului psihiatru irlandez Sexton Charles, cunoscut pentru abilitățile sale de diagnostician. Nonconformistul Sexton este adeptul a tot felul de teorii și mijloace cvasi-empirice prin care, de pildă, se influențează „buna funcționare a mușchilor" și se inhibă „depunerea adipozității"[16], cum ar fi tricoul magnetic, brațurile și chiloții magnetici. Dincolo de episodul de un comic irezistibil care se naște ca urmare a purtării acestora din urmă, Sexton identifică exact – dar cu câtă stupoare! – boala degetului Marelui K. După starea de perplexitate provocată de veste, marele K. se hotărăște să își amputeze degetul și, astfel, povestea lui se încheie. Este urmată, însă, de comentariul lui Meg ce înțelege, și de această dată, rostul simbolic al întâmplării, dar nici acum nu reușește să îl apropie pe Bob de spiritul complex al istorisirii: „Nu, mugi Bob cu năduf, nu pricep deloc, pentru că asemenea prostii nu sunt de priceput. Ce idiot! Un deget însărcinat... Și încă al unui homosexual... Cartea aia a ta e complet nulă, Meg!"[17].

Plecată în căutarea lui Vlad, marea ei iubire, Sabrina ajunge în România, la Bălțătești, pentru că aici, în ordinea simbolică a narațiunii, îl va cunoaște pe Vescov – sau Vicarius, cel care *își duce biserica în spate*, ca o formă simbolică a naturii spirituale care poate supraviețui, atunci când se ridică pe o credință sinceră, în orice

[15] *Ibidem*, p. 123 și p. 143.
[16] *Ibidem*, p. 166.
[17] *Ibidem*, p. 185.

https://biblioteca-digitala.ro

condiții. Aluziile la schingiuirile practicate în închisorile comuniste asupra preoților sunt imediat detectabile – „Mare pocinog: uite-mă, Doamne, cu o ruină în spate, semnele lanțurilor unde m-au legat ca pe o fiară – necredincioșii deopotrivă cu credincioșii – și dramul de viață care mi-a mai fost îngăduit, cât să mai încălzesc hrana pe godinul ăla din colț sau să fac o fiertură"[18]. Menit să o inițieze pe Sabrina în ordinea ascunsă a lucrurilor, Vescovul este mesagerul lumii de dincolo de aparențe, în care sufletele curate își găsesc locul, rostul și iubirea adevărată. El, Vescovul, știe că cheia sufletului Sabrinei sunt lacrimile ei curate și că reunirea ei cu Vlad este cu putință doar printr-o trecere în acea altă lume. Acolo unde este adevăratul sens al vieții: „Ba de ce nu, duducă? Sunt lucruri care se întâmplă la rând și în care cineva poate vedea o urmare firească, când, de fapt, pentru altcineva ele nu se trag pe nici un fir de ibrișin, ci sunt numai crâmpeie risipite, ia, ici și colo, pe care doar mintea noastră, care-i atât de înșelătoare, le pune împreună"[19]. Așa se face că, ghidată de povestea fraților Hänsel și Gretel și cu linguriță de argint în mână – aceea în care fusese sfătuită de Vlad să își adune prețioasele lacrimi – Sabrina îl reîntâlnește pe Vlad.

Cât despre Meg și Bob – naratarii acestei istorii – își pierd viața în timpul unui cutremur, când Freeway Bridge se prăbușește și, odată cu el, vechiul Chrysler în care se aflau cei doi soți.

Epilogul romanului îl evocă și îl pastișează pe Caragiale, cel care, prin celebra metalepsă cu care se încheie *Două loturi*, se autorecuză ca autor *cu autoritate* și își rezervă dreptul de a spune, deschis-polemic, că *nu știe ce s-a întâmplat cu personajele sale*. Procedând asemănător, Dumitru Radu Popa folosește, și el, metalepsa pentru a construi un final ipotetic – multiplu, căci are o componentă pentru fiecare istorie particulară pe care romanul o construiește, și duce până la capăt bănuiala cititorului experimentat, potrivit căreia tâlcul romanului include referiri camuflate la realitatea din România postdecembristă: „Dacă aș fi unul dintre acei scriitori care se respectă și sunt (atât de) respectați... ei bine, dacă aș fi unul dintre ei, aș închide chiar acum, înainte de a ne despărți, fiecare paranteză deschisă la începutul acestei cărți adevărate, și totuși, incredibilă pentru mine însumi: sunt atâtea *șopârle* în acest text, ce mi-a fost mai mult dictat sau impus, încât mi-e teamă că, cineva, oricât de isteț, nu le-ar putea *prinde* decât, eventual, la recitire"[20]. Acestui cititor *suspicios*, i se dă, în acest mod, satisfacție.

În ceea ce o privește pe Sabrina, dacă a murit sau a trecut în altă lume, acolo unde s-ar afla deja Vlad, nu se știe. Se știe doar că, așa cum spune Vescovul, „încă din *Vechiul Testament* ni se zice că plânsul e ca ploaia de primăvară"[21]. Și că lacrimile din iubire curată readuc la viață[22].

[18] *Ibidem*, p. 198.
[19] *Ibidem*, p. 204.
[20] *Ibidem*, p. 219.
[21] *Ibidem*, p. 223.
[22] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

Finalul deschis al romanului proiectează întreaga căutare a Sabrinei într-o dimensiune mitică – aceea a cuplului primordial care se reface prin iubire și dincolo de moarte, indiferent de epoca în care avatarurile lui temporare sunt silite să supraviețuiască.

Bibliografie

Fotache, Oana, *Il posto della scrittura e lo spazio della lettura. Le prose rumeno-americane di Dumitru Radu Popa*, disponibil la adresa http://www.minorliteratures.org/wp-content/uploads/2017/05/Dubalaru_Oana_Il-posto-della-scrittura.pdf

Mihăilescu, Călin-Andrei (coord.), *De-a lungul, latul și-n înaltul lumilor lui D. R. Popa*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2019

Popa, Dumitru Radu, *Panic Syndrome!*, Univers, 1997

Popa, Dumitru Radu, *Sabrina și alte suspiciuni*, Editura Polirom, 2004.

ON LITERARY „SUSPICION" AND OTHER (META)FICTIONS, IN D. R. POPA'S NOVEL, *SABRINA AND OTHER SUSPICIONS*

Abstract

In his Romanian-American narratives, including the novel *Sabrina și alte suspiciuni*, Dumitru Radu Popa uses a personal formula focusing the metatextual and palimpsestic approach on the Romanian postmodernism writing to which he additionally adds allusive strategies of covering truths within writing itself – a literary strategy specific to the Romanian literature under the totalitarian age now adapted to the post-communist Romanian reality.

Keywords: metatextuality, narrative strategiei, covered discourse, Postmodernism.

Rezumat

În narațiunile sale româno-americane, inclusiv în romanul *Sabrina și alte suspiciuni*, Dumitru Radu Popa folosește o formulă personală care concentrează abordarea metatextuală și palimpsestică asupra scrierii postmoderniste românești, la care adaugă în plus strategii aluzive de acoperire a adevărurilor în scrisul propriu-zis – o strategie literară specifică literaturii române sub totalitarism, adaptată acum la realitatea românească postcomunistă.

Cuvinte-cheie: metatextualitate, strategii narative, discurs acoperit, postmodernism.

https://biblioteca-digitala.ro

AER CU DIAMANTE. „CARATELE" ASCUNSE ALE UNUI MANIFEST LITERAR

Andreea Teliban*

Când poezia își schimbă cursul preconizat de toate trăsăturile ei interne, se produce o *ruptură* care nu numai că nu poate fi ignorată de critica și de istoria literară, dar care, din motive insondabile, trebuie mereu să poarte un nume. S-a întâmplat și în cazul volumului colectiv *Aer cu diamante*, apărut în 1982, ca „efigie" a poeților Cenaclului de Luni. Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru și Ion Stratan, cei patru autori cuprinși în volum, au un fel comun de a scrie și de a înțelege mecanismele poeziei, iar viziunea lor este consolidată tocmai în această antologie *unitară*. Dincolo de convingerile literare, antologia este omogenă sub mai multe aspecte: de la distribuția aproximativ egală a numărului de pagini până la ilustrațiile lui Tudor Jebeleanu, care funcționează asemenea unui liant menit să pună în lumină tocmai înrudirea literară a lunediștilor. Aceste observații nu sunt lipsite de importanță, deoarece *Aerul cu diamante* trebuia să fie unitar pentru a putea produce o adevărată *ruptură*. Iar în legătură cu această ruptură, despre care am notat deja că trebuie să poarte un nume, istoriile și dicționarele literare vehiculează două concepte: cel de *schimbare de paradigmă* și cel de *manifest*.

Înainte de a vedea în ce fel a fost reținut de istoria literară *Aer cu diamante*, cu ce nuanțări – câteva considerații preliminare. Atunci când se discută despre o schimbare de paradigmă în poezie înseamnă că există un număr de cărți (sau chiar un singur volum de mare impact) prin esență distincte de ceea ce s-a scris până la momentul respectiv în cadrul unei literaturi naționale sau a celei universale. Dar atari volume nu sunt neapărat însoțite de texte-anexă care să proclame despărțirea de o împământenită manieră scripturală, ci anunță în mod *implicit*, prin conținutul lor, schimbarea de paradigmă literară. Privite astfel lucrurile, sensul acestor cărți reformatoare este foarte apropiat de înțelesul etimologic prim al cuvântului „manifest", anume acela de *dovadă*. În această situație, opurile poartă în sine inovația, sunt însăși *dovada* ei.

În privința manifestului literar, sensul sintagmei a păstrat înțelesul etimologic secund al cuvântului „manifest", mai precis, acela al unei *declarații publice*. Este vorba, desigur, tot despre o schimbare a direcției literare, dar, de data aceasta, una etalată în mod public. Ca, de pildă, *O scrisoare către d. Lovinescu a „Cercului literar din Sibiu"*, din 1943, un autentic manifest literar redactat de I. Negoițescu sub formă epistolară. Prin această „scrisoare deschisă" adresată lui E. Lovinescu, un grup „monolitic" de scriitori se revendică în mod fățiș de la critica maioresciană,

* Asistent de cercetare științifică la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", al Academiei Române; doctorandă, Facultatea de Litere, Universitatea din București; e-mail: andreea.teliban@inst-calinescu.ro.

RITL, p. 297–307, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

susținând primatul autonomiei esteticului în literatură, cultivarea spiritului critic și se poziționează împotriva sămănătorismului specificist de sorginte extraestetică, înfloritor în Ardeal la acea vreme. În ultimă instanță, proclamația cerchistă reprezintă și elogiu adus sincronismului lovinescian. Și, poate, deloc întâmplător, manifestul, care „pornise dintr-o necesitate lucidă a disociației"[1], a fost publicat în ziarul bucureștean *Viața*, un ziar, așa-zicând, „centrist" din punct de vedere al organizării administrative.

Revenind, în interiorul ramei istorico-literare, culegerea *Aer cu diamante* oscilează necontenit între doi poli: o subînțeleasă *schimbare de paradigmă* și un pronunțat *manifest literar*.

Aer cu declamații

Pendulările aprecierilor critice ale *Aerului cu diamante* între cei doi poli pot fi organizate pe o axă graduală, în care antologia capătă, pe rând și cu diverse intensități, de la valoarea unei simple schimbări de paradigmă la aceea a unui veritabil manifest. Simplul fapt că putem inventaria opinii atât de diverse și de nuanțate privitoare la antologia *Aer cu diamante* reprezintă o dovadă a interesului stârnit de publicarea acestui volum. Numai un posibil viitor studiu monografic despre istoria receptării *Aerului cu diamante* poate canaliza toți „afluenții" interpretativi. Cum criticii și istoricii literari au comentat, nu de puține ori, atât înainte, cât și după 1989, culegerea lunedistă, propun momentan o abordare care să se încadreze în limitele unui *fair play* „structuralist". Pentru cei patru poeți antologați în *Aer cu diamante*, am ales patru lucrări: două istorii literare și două opere lexicografice. Este vorba despre prima istorie literară de mare impact din epoca postdecembristă, despre cea dintâi istorie care a omologat scriitorii optzeciști, despre dicționarul coordonat de trioul Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, cu o poveste de lungi tergiversări ale apariției și, în fine, despre dicționarul literaturii române întocmit de un colectiv de cercetători, sub auspiciile Academiei Române.

Înscriind, în mod implict, și volumul colectiv în fenomenul postmodernist autohton, Nicolae Manolescu afirmă că această mișcare ar reprezenta

> o schimbare de paradigmă literară asupra căreia au insistat îndeosebi, dintre scriitorii generației '80, Ion Bogdan Lefter și Mircea Cărtărescu. Vizibilă mai ales în poezie și teatru (generația are mai puțini prozatori și critici de aceeași valoare), schimbarea a fost teoretizată de câteva ori, pe un ton câteodată polemic față de literatura premergătoare sau chiar față de optzeciști disidenți ca Alexandru Mușina[2].

[1] *Perspectivă*, în *Revista Cercului Literar*, anul I, nr. 1, ianuarie 1945, p. 4.

[2] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008, p. 1303.

https://biblioteca-digitala.ro

Schimbarea este într-adevăr perceptibilă mai ales în poezie, însă nu numai pentru că generația '80 ar avea în special poeți de valoare, ci și pentru că poezia funcționează adeseori ca un barometru literar, vestind cea dintâi transformările. Dacă N. Manolescu se oprește la enumerarea obiectivă a modificărilor stilistice (cu trăsături diferențiative ca „nonidentificarea emoțională, discursivitatea, luciditatea, ludicul, livrescul, prozaicul, înclinația retro și intertextualitatea"[3]), poziționându-le, ca pe o „umbrelă", deasupra întregului postmodernism românesc[4], în *Dicționarul scriitorilor români*, schimbarea de paradigmă pe care o provoacă *Aer cu diamante* este discutată în termeni mai „radicali":

> Consensul admirativ al criticii nu a înregistrat fisuri la data apariției *Aerului cu diamante* (1982), poeții Cenaclului de Luni fiind unanim sărbătoriți pentru fastul artistic al volumului, conceput de graficianul Tudor Jebeleanu. Fronda intelectualistă e marcă de recunoaștere a autorilor; Gh. Grigurcu îi adaugă „legatul suprarealist" îmblânzit prin „hiperconștiință", în vreme ce toată lumea vorbește – uzitând de un termen foarte suspectat la vremea respectivă – de „agresiune". Spiritul de frondă al lui M. Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru și Ion Stratan vizează numai în aparență doar literarul ca atare: adevărata țintă a unei ironii ucigașe, corozive o reprezintă realul, ceremonialul oficializant al epocii, oficialitatea „sacralizată" ca atare.[5]

Chiar dacă odată cu accentuarea laturii de frondă, „agresive" a volumului se face, în discursul critic, un pas spre ideea de manifest, aceasta nu este punctată în consecință. E drept, într-o mai mare sau mai mică măsură, răzvrătirea caracterizează orice manifest literar, îndreptându-se împotriva modului de a scrie de până atunci. În ansamblu, *Aer cu diamante* este înfățișat în *Dicționarul scriitorilor români* tot sub aspectul unei schimbări de paradigmă. Doar că schimbarea este una mai „zgomotoasă" și conține inclusiv o miză socio-politică.

Însumând și depășind cele două opinii expuse până acum, Eugen Simion consideră că volumele colective ale optzeciștilor „au valoarea unor manifeste literare: *Desant '83*, *Aer cu diamante* (1982), *Cinci* (1983) etc. Primul anunță „textualismul", celelalte exprimă programatic poezia de tip biografic, un nou pact cu realul, o poezie recuperatoare, ironică, pe scurt *poezia postmodernistă*"[6]. Mai mult, autorul *Dimineții poeților* susține că, dincolo de contestații, poeții optzeciști „își văd de treabă și afirmă, din ce în ce mai hotărât, o conștiință de generație și chiar credința lor că inventează un nou curent în literatura română postbelică"[7].

---

[3] Loc cit.

[4] În plus, *Aerului cu diamante* nu-i sunt dedicate, în mod exclusiv, rânduri în *Istoria...* sa, dar, dintr-o concepție mai amplă, se pot deduce opiniile criticului despre acest volum.

[5] *Dicționarul scriitorilor români*, vol. II, (coord. și revizie științifică) Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998, p. 562.

[6] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, București, Editura Cartea Românească, 1989, p. 467.

[7] *Ibidem*, p. 466.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai ponderat în aprecieri, E. Simion socoteşte că *Aer cu diamante* are doar valoare de manifest; nefiind, prin urmare, unul în adevăratul sens al cuvântului. Subtilitatea acestei aserţiuni stă în faptul că înglobează cele două condiţii fundamentale pentru elaborarea unui manifest literar: expunere programatică a unei noi paradigme poetice şi asumare, la nivel declarativ, a noii maniere. În acelaşi timp, se subînţelege că absenţa asumării scripturale (pentru că e nevoie de un text adiacent, de o prefaţă etc. prin care să scriitorii să-şi exprime explicit „crezul" poetic) e un deficit insurmontabil. Altfel spus, *Aerului cu diamante* îi lipseşte tocmai afirmarea deschisă, în scris, a viziunii poetice pentru a deveni un adevărat manifest. Îndeplinind, în rest, celelalte criterii, rămâne de remarcat un singur lucru: antologia are *valoarea* unui manifest literar.

O viziune mai generoasă asupra statutului din epocă al culegerii lunediste aflăm în *Dicţionarul general al literaturii române*, în cadrul capitolului dedicat lui Mircea Cărtărescu:

> Împreună cu Florin Iaru, Traian T. Coşovei şi Ion Stratan, C[ărtărescu]. a debutat în volumul colectiv *Aer cu diamante* (1982), adevărat manifest al poeziei Cenaclului de Luni de la Filologia bucureşteană: citadinismul frust, boema generaţiei *beat*, antilirism şi antimetaforă, invazia obiectuală, poetic este absolut tot ne-poeticul, insurgenţă imagistică, poză hippy, realitatea îngropată în poem (Caragiale şi Joyce, Beatles şi Ginsberg), realismul cinic parazitat de psihedilismul devorator al inflaţiei lexicale, parodierea marilor şcoli poetice, cultul derizoriului, nebunia asociativă (biologie şi bucătărie, neurologie şi metafizică, ginecologie şi cabala etc.) – în fine, tot ce putea stârni şi înnebuni izolaţionismul dictatorial al politicii româneşti din anii '80.[8]

Raportată exclusiv la descrierea din rândurile de mai sus[9], *Aerul cu diamante* pare o carte incendiară, care a intrat în literatură cu surle şi trâmbiţe, aşa cum se întâmplă în cazul oricărui real manifest.

---

[8] *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. II, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2004, p. 153.

[9] O remarcă necesară, deşi adiacentă demonstraţiei, este aceea că observaţiile cu privire la volumul *Aer cu diamante* apar în cadrul secţiunii dedicate lui Mircea Cărtărescu. De aici decurge faptul că şi prin intermediul dicţionarelor literare se pot emite şi judecăţi voalate de valoare. Cum altfel am putea explica „poziţionarea strategică" a *Aerului cu diamante*? De ce analiza antologiei a fost plasată în capitolul dedicat autorului *Levantului*? Poartă această opţiune însemnele credinţei că poezia lui Mircea Cărtărescu reprezintă „port-drapelul" generaţiei? Greu de spus. Pe de altă parte, în *Dicţionarul scriitorilor români*, comentariile cu privire la antologia lunediştilor se găsesc în secţiunea dedicată lui Florin Iaru. Logica pare, de data aceasta, una compensatorie. Mai puţin prolific decât colegii de generaţie, Florin Iaru lasă loc, în capitolul dedicat activităţii lui literare, aprecierilor critice ale culegerii colective *Aer cu diamante*.

https://biblioteca-digitala.ro

Prin urmare, a fost sau n-a fost *Aerul cu diamante* un manifest? Deşi ar putea trece drept truism, trebuie subliniat faptul că un manifest literar nu se poate constitui fără o schimbare de paradigmă, pe când schimbarea de paradigmă literară poate apărea şi în absenţa unui manifest. Astfel, observăm că poziţia istoricului literar Nicolae Manolescu este cât de poate de justă, dar, în acelaşi timp, cea a criticului literar Nicolae Manolescu ar fi putut face diferenţa. Conducătorul Cenaclului de Luni, semnatarul prefeţei intitulate *Bilete de papagal* care escortează culegerea *Aer cu diamante*, afirmă, la cald, în 1982, că volumul este rezultatul unui „puternic sentiment de solidaritate artistică" şi că autorii lui „au conştiinţa unui fel comun de a înţelege şi de a face poezia, şi că între poezia lor şi poezia celor care îi preced există suficiente deosebiri, spre a întemeia pe ele ideea unei schimbări de generaţie literară"[10].

Cel mai convenabil loc în care *Aerul cu diamante* şi-ar fi putut revendica statutul de manifest literar ar fi fost prefaţa. Că volumul are valoarea unui manifest, cum scrie Eugen Simion, e adevărat. La fel de adevărat e şi că spiritul de frondă vine în întâmpinarea sau odată cu manifestele, cum se sugerează în *Dicţionarul scriitorilor români*. În schimb, omologarea antologiei ca adevărat manifest este poate tributară „gloriei" atinse în postsocialism de autorul care a scris *Totul. Aer cu diamante* nu este un manifest, cel puţin nu în regim *public*.

Mai există o situaţie în care culegerea lunedistă are potenţialul de a deveni un veritabil manifest literar: asumarea acestui statut în regim *privat*.

Aer cu dedicaţii

A spune că un manifest literar se poate constitui în regim privat are doar aparenţa unei contradicţii. Parcurgând câteva dedicaţii pe care le-a oferit Florin Iaru colegilor săi de generaţie pe volumul colectiv *Aer cu diamante*, remarcăm un aspect întru câtva straniu: aluzia repetitivă la numele editurii la care a apărut volumul: Litera. Voi reproduce, înainte de toate, dedicaţiile.

Prima este pentru Alexandru Muşina:

> Prietenului Al Muşina,
> gloria amintirii şi continuitatea zurlie a afecţiunii noastre depărtate. În rest, numai pace pentru a gândi la războaiele literei...[11].

[10] Mircea Cărtărescu; Traian T. Coşovei; Florin Iaru; Ion Stratan, *Aer cu diamante*, prefaţă de Nicolae Manolescu, ilustraţii de Tudor Jebeleanu, refacerea ediţiei originale de Florin Iaru şi Tudor Jebeleanu, Bucureşti, Humanitas, 2010, p. 5–6.

[11] Vezi *Anexa 1*.

https://biblioteca-digitala.ro

A doua, pentru Traian T. Coșovei:

> Pentru Traian, maitre d'orgoeuil et de la poésie,
> dat astăzi 5.II.1982 un autograf,
> nu un autograf ci un super-memoriograf
> de la - un vechi prieten
> - un coleg
> - un frate
> - un poet ș.a.m.d.,
> pentru continua glorie a acestei generații europene care va aduce „litera" română pe culmea pe care el, Traian, a întrevăzut-o prin căderea grea, bogată a unei ninsori electrice (și care ne-a băgat în priză pe toți)
> Trăiască independența gândirii poetice[12]

Și a treia, pentru Mircea Cărtărescu:

> Lui Mircea Cărtărescu,
> pe care am învățat a-l iubi întâi ca poet (și ce poet!) apoi ca om (și ce om) până în acest februarie zuruitor când ne-am proptit în corpul greu al „literei" pentru a ieși pe taraba poeziei cu glorie, cu memorie, cu amintiri despre viitor, când vom râde de tot (toate) ca de dureri străine.
> Trăiască viața.[13]

În orice discuție despre dedicațiile oferite de scriitori ar trebui, eventual, invocate teoriile lui Gérard Genette. Așadar – o mică paranteză de factură teoretică. În *Seuils*, Genette analizează categoriile paratextuale, un capitol fiind consacrat dedicațiilor. Tipologia este simplă: dedicația poate fi tipărită (*la dedicace d'œuvre*) sau manuscrisă (*la dedicace d'exemplaire*). Cea de-a doua categorie se reduce, în linii mari, la o matrice funcțională: dedicația trebuie să se spună ceva despre carte, despre autor și despre destinatarul dedicației. Iar dacă între acești trei parametri se stabilește un echilibru, avem de-a face cu ceea ce s-ar numi o dedicație canonică. De asemenea, Genette semnalează un fals paradox în legătură cu dedicațiile ologrefe: deși acestea sunt unicate, durata lor de viață este ilimitată, deoarece, contrar dedicațiilor de operă, care pot dispărea la o altă ediție a cărții, cele manuscrise, „sauf accord du dédicataire, il ne peut rien contre une dédicace d'exemplaire trop tard pour un éventuel regret ou repentir, ce qui est signé est signé"[14]. Altfel spus, din perspectiva istoriei literare, puterea dedicațiilor ologrefe este mai mare decât a celor tipărite.

[12] Vezi *Anexa 2*.

[13] Vezi *Anexa 3*.

[14] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, éd. du Seuil, 1987, p. 129.

https://biblioteca-digitala.ro

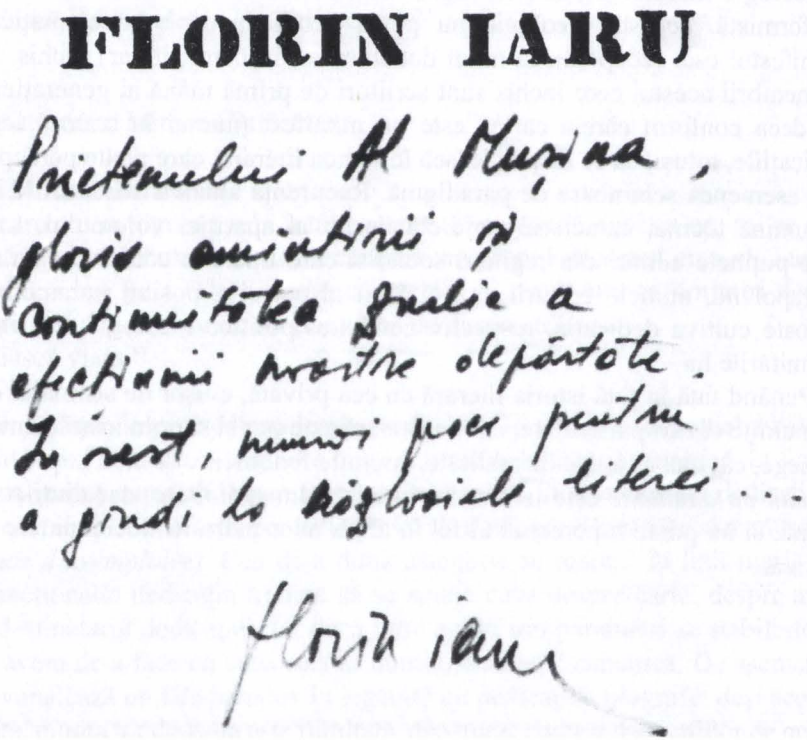
Revenind la Florin Iaru și la *Aer cu diamante*, putem spune că cele trei dedicații, înainte de a asuma o colegială solidaritate, pot surprinde, mai ales dacă avem în vedere și semantismul lor deloc întâmplător, profilul programatic al publicării volumului. Vorbind, deci, în numele lunediștilor, Florin Iaru dezvăluie înrolarea lor în „războaiele literei", dorința de a lupta „pentru continua glorie a acestei generații europene care va duce «litera» română" pe culmile literaturii și susține „independența gândirii poetice". Iar țelurile sunt ca și atinse: „ne-am proptit în corpul greu al «literei» pentru a ieși pe taraba poeziei cu glorie". Se simte, desigur, în aceste exemple, și aerul unei parodii antisistem, unde sintagme ca „litera română" poartă amprentele unui limbaj de lemn. Astfel, întorcându-ne la schema propusă de Genette, dedicația își depășește anodina condiție a protocolului, potențând chiar o ideologie literară. Or, într-un regim totalitar, care căuta să întrețină o literatură conformistă, această ideologie nu putea beneficia de o proclamație vizibilă. Manifestul este recuperat, la nivel documentar, în cerc (literar) închis. Iar faptul că membrii acestui cerc închis sunt scriitori de primă mână ai generației '80 face ca ideea conform căreia cartea este un manifest (numai în strânsă legătură cu dedicațiile, totuși) să se răspândească în lumea literară, care poate percepe și adera la o asemenea schimbare de paradigmă. Recurența aluzivă a Editurii Litera pune în lumină tocmai caracterul semi-clandestin al apariției volumului, Litera fiind între puținele edituri din regimul socialist care tipăreau cărți în regia autorului. Extrapolând, numele editurii dezvoltă un al patrulea posibil parametru pe care îl poate cultiva dedicația, respectiv contextul politico-ideologic, cu limitările și delimitările lui.

Punând față în față istoria literară cu cea privată, e ușor de semnalat că uneori, în anumite cazuri particulare, istoria literară este pur și simplu insuficientă pentru a înțelege, cât mai aproape de realitate, anumite fenomene. În mod atipic, manifestul *Aerului cu diamante* este lansat din interior, din intimitate, dar dintr-o intimitate elitară, și nu poate fi perceput altfel în afara unor mărturii documentare de istorie literară.

https://biblioteca-digitala.ro

ANEXA 1

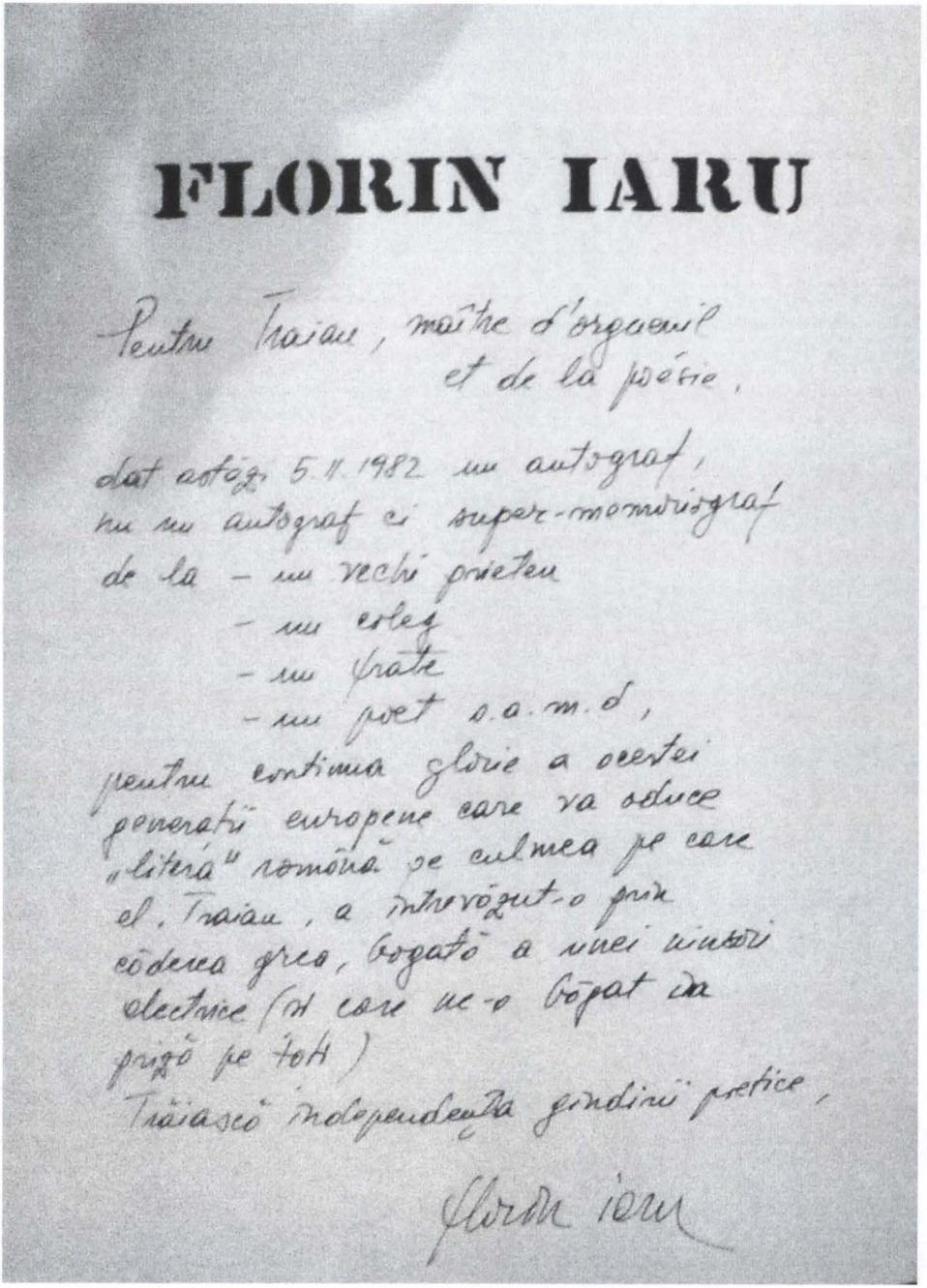
Dedicația lui Florin Iaru pentru Alexandru Mușina



https://biblioteca-digitala.ro

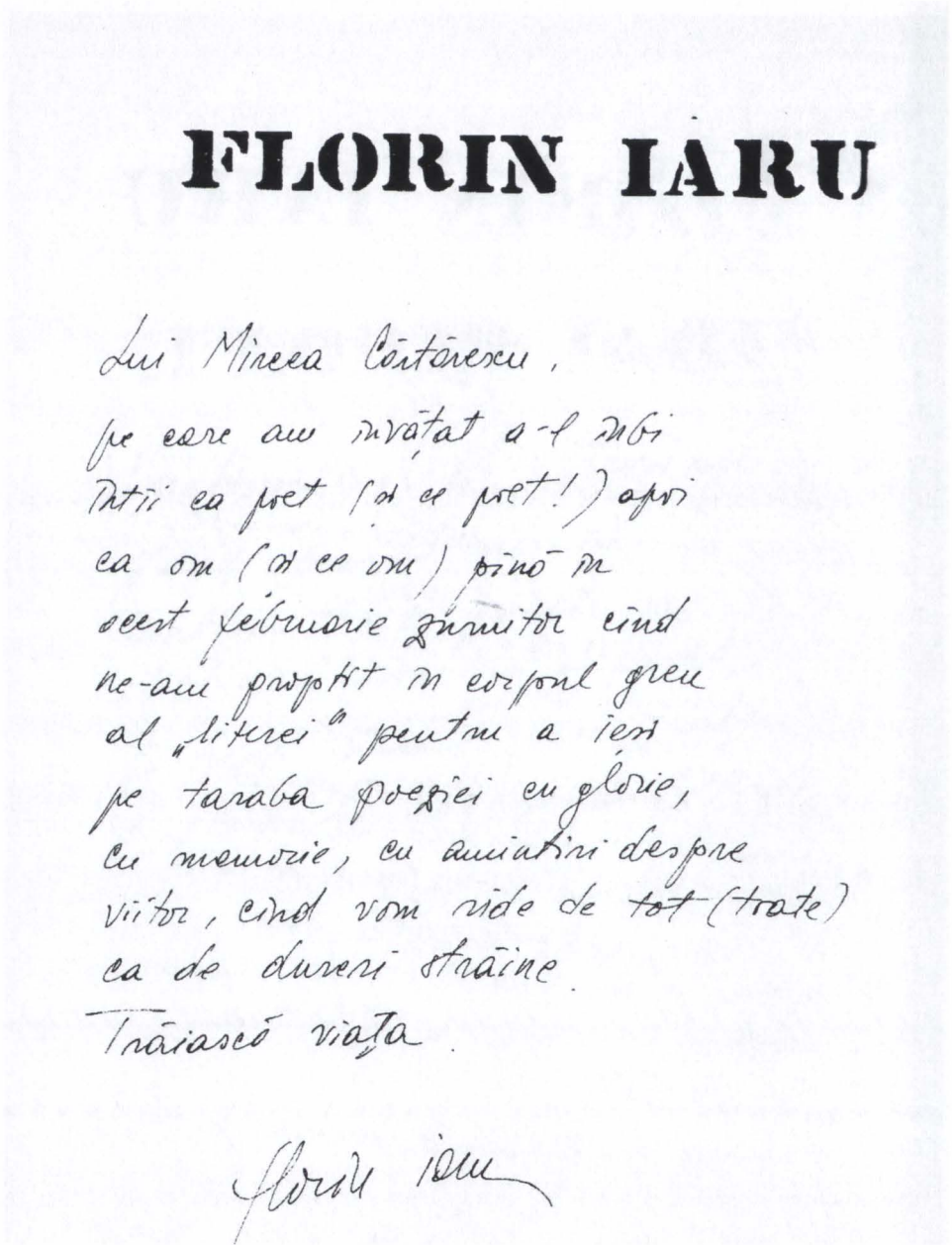
ANEXA 2

Dedicația lui Florin Iaru pentru Traian T. Coșovei



https://biblioteca-digitala.ro

ANEXA 3
Dedicația lui Florin Iaru pentru Mircea Cărtărescu


FLORIN IARU

Lui Mircea Cărtărescu,

pe care am învățat a-l iubi
întîi ca poet (și ce poet!) apoi
ca om (și ce om) până în
acest februarie zgrunțuros când
ne-am proptit în corpul greu
al „literei" pentru a ieși
pe taraba poeziei cu glorie,
cu memorie, cu amiabilă despre
viitor, când vom râde de tot (toate)
ca de dureri străine.

Trăiască viața.

Florin Iaru

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie

Cărtărescu, Mircea; Coşovei, Traian T.; Iaru, Florin; Stratan, Ion, *Aer cu diamante*, prefaţă de Nicolae Manolescu, ilustraţii de Tudor Jebeleanu, refacerea ediţiei originale de Florin Iaru şi Tudor Jebeleanu, Bucureşti, Humanitas, 2010;
Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, éd. du Seuil, 1987;
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Piteşti, Paralela 45, 2008;
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, Bucureşti, Cartea Românească, 1989;
Dicţionarul general al literaturii române, vol. II, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2004;
Dicţionarul scriitorilor români, vol. II, (coord. şi revizie ştiinţifică) Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998;
Revista Cercului Literar, ianuarie-august 1945.

AIR FULL OF DIAMONDS. THE HIDDEN "CARATS" OF A LITERARY MANIFESTO

Abstract

One of the editorial events of the 1980s was the publication of the poetry anthology entitled *Air Full of Diamonds,* which brought together poems signed by Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Florin Iaru and Ion Stratan. This paper follows the manner in which the literary critique perceived the anthology, especially the extent to which it was as a literary manifesto. Florin Iaru's manuscript dedications to his peers in 1982 can help with the better comprehension of the status of the book, beyond literary historiography. Poets of the 80s or family members kindly offered me these dedications, following a presentation of Florin Iaru's literature I delivered in Braşov in 2015. Leaving behind the strictly delimited area of literary history and entering the area of private writing, we can better understand how the manifesto of the *Air Full of Diamonds* comes from within, from intimacy, albeit an elite-like one.

Keywords: Florin Iaru, Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Alexandru Muşina, the '80s generation, literary history, Romanian literature, dedications, literary manifesto, change of literary paradigm.

Rezumat

Unul dintre evenimentele editoriale româneşti ale anilor '80 ai secolului trecut a constituit publicarea antologiei de poezie *Aer cu diamante*, care reunea versuri semnate de Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Florin Iaru şi Ion Stratan. Acest studiu îşi propune să urmărească felul în care antologia a fost percepută de critica literară, în special gradul în care a fost înţeleasă asemeni unui manifest literar. Dincolo de istoriografia literară, am apelat, pentru o mai bună înţelegere a statutului acestui volum-eveniment, la unele dedicaţii manuscrise pe care Florin Iaru le-a oferit, în 1982, colegilor de generaţie. Dedicaţiile mi-au fost oferite cu amabilitate, în 2015, de către poeţii optzecişti sau de către membri ai familiilor lor, cu prilejul unei prezentări despre literatura lui Florin Iaru, pe care am susţinut-o la Braşov. Părăsind zona strict delimitată a istoriei literare şi intrând în zona scriiturilor private, manuscrise, putem înţelege mai bine cum manifestul *Aerului cu diamante* este lansat din interior, din intimitate, dar dintr-o intimitate elitară.

Cuvinte-cheie: Florin Iaru, Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Alexandru Muşina, generaţia '80, istorie literară, literatură română, dedicaţii, manifest literar, schimbare de paradigmă literară.

https://biblioteca-digitala.ro

CONFERINȚA INTERNAȚIONALĂ IITL 70: PROVOCĂRI METODOLOGICE ALE PERIODIZĂRII RELAȚIILOR LITERATURII ROMÂNE CU LITERATURILE LUMII IMPUSE DE TRĂSĂTURILE SPECIFICE DIVERSELOR ETAPE ISTORICE DE-A LUNGUL UNUI SECOL (1859–1964)

Carmen Brăgaru*

La ceas aniversar pentru Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", se cuvin atât o contemplare a ramurilor ce alcătuiesc coroana realizărilor prezente, cât și o întoarcere reverențioasă spre rădăcinile cercetării inițiate de înaintași, fără de care copacul viguros al acestei instituții nu ar fi rezistat intemperiilor și nu s-ar prezenta astăzi atât de impunător. În peisajul schimbărilor mai mari sau mai mici, inerente în decursul celor șapte decenii de existență, vastul proiect „de timp și de proporții" inițiat de Zoe Dumitrescu-Bușulenga în 1975, *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, a fost și rămâne un important factor de continuitate, impunându-se prin pionieratul în planul cercetării naționale din domeniul comparatisticii, dar și printr-un profil specific novator, unic în Europa, atunci ca și acum.

Deși crescută din tulpina bibliografiei generale, o bibliografie analitică, așa cum este și *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, „reprezintă un efort de înțelegere și de preluare a cunoașterii, tradus în coduri specifice și condensat în forme aparent rigide, dar, în fapt, puternic expresive. Pătrunzând dincolo de suprafața elementelor de simbolizare infodocumentară, ea scotocește și descoperă componente și structuri pe care le aglutinează dintr-o perspectivă critică integratoare", solicitând „numeroase tipuri de competențe din partea celui care o elaborează, întreaga lui capacitate de investigare, de cuprindere și de punere în relație a elementelor purtătoare de valoare [...]. Dacă bibliografia generală de evidență este un instrument preponderent orientat către alimentarea neselectivă a memoriei culturale, bibliografia analitică este un instrument preponderent orientat către cercetare și destinat, mai ales, satisfacerii unor cerințe bine focalizate. Opțiunea analitică se bazează pe o decizie dificilă și plină de responsabilitate, pentru că ea implică un imens consum de resurse și un angajament total din partea autorului sau a echipei de autori"[1].

---

* Cercetător științific III, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române.

[1] Prof. univ. dr. Ion Stoica, *Rigorile și valențele bibliografiei analitice*, http://www.lisr.ro/7-stoica.pdf

RITL, p. 308–315, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

Întrucât titulatura lucrării poate induce în eroare, trimițând la lucrările bibliografice îndeobște cunoscute (și cel mai adesea neagreate de cercetători), ar trebui subliniat faptul că *Bibliografia relațiilor...* presupune nu numai o înregistrare relativ mecanică a datelor tehnice ale unui text depistat într-un anume periodic, ci și o cercetare complexă multidisciplinară (înglobând estetica, critica și istoria literară, literatura universală și comparată, sociologia culturii, traductologia, stilistica, folclorul ș.a.) la care au fost chemați să participe de-a lungul a mai bine de patru decenii cercetători filologi cu pregătire comparatistă, curiozitate intelectuală și deschidere spre pluridisciplinaritate. Fiind o bibliografie a *relațiilor* dintre literaturi, acest instrument de lucru și-a propus să urmărească îndeaproape și să oglindească, în ansamblu și în detaliu, trecând prin caracteristicile proprii fiecărei perioade istorice delimitate, modul în care literaturile lumii s-au reflectat în periodicele românești. Cu alte cuvinte, ce autori străini și ce titluri au atras atenția românilor în diverse perioade, fiind ușor de urmărit profilul unei literaturi sau a alteia, circulația ideilor într-o anumită secțiune temporală, când a fost tradus la noi pentru prima dată un autor sau o operă, fragmentar sau integral, în reviste sau în volum. Selectând și ordonând materialul cercetat după criterii științifice moderne, lucrarea a devenit un instrument de lucru extrem de util pentru istoria literară românească, pentru sociologia literaturii, precum și pentru literatura comparată. Deși scopul principal al acestei lucrări a fost și este unul de natură științifico-documentară, a existat întotdeauna și unul de natură practică, de vreme ce căutarea bibliografiei în vederea elaborării unei lucrări necesita, atunci, ca și astăzi, timpul cel mai îndelungat. În plus, periodicele vechi, în marea lor majoritate deteriorate, sunt astfel cruțate de prea dese răsfoiri.

După cum se știe, imensul material ce se întindea în fața cercetătorilor până la linia orizontului a fost sistematizat prin „felieri" cronologice, gândite în așa fel încât acestea să se sincronizeze cu evenimentele istorice și socio-politice care, până la urmă, croiesc profilul cultural al unei societăți. Astfel, prima serie și-a propus perioada cuprinsă între 1859 și 1918, din motive lesne de înțeles. Dincolo de datele ce punctau Mica și Marea Unire, anul 1859 putea fi ales ca an de pornire și pentru că bibliografierea analitică a periodicelor românești, încheiată în 1972, fusese acoperită până la 1858, iar anul 1918 se impunea pentru că marca încheierea unei perioade bine definite în dezvoltarea literaturii române și a presei literare românești. Dificultățile acestei etape nu au ținut atât de seismele istorice, cât de greutățile inerente oricărui început de cercetare, de fixare a unor criterii solide ca gen proxim pentru toate seriile următoare și de croire a unor capitole insinuate de materialul acumulat.

Cea de-a doua serie a avut parte de provocări încă de la stabilirea delimitării cronologice. Dacă anul 1919 se impunea firesc ca punct de pornire, preluând ștafeta de unde fusese lăsată de finalul primei serii, punctul terminus a iscat dezbateri printre cercetătorii implicați, din pricina nisipurilor mișcătoare ale anilor 1944–1948, dacă nu chiar început de 1949. Față de relativ omogena (în conținut, orientări și idei generale) perioadă interbelică precedentă și cea comunistă ulterioară, fâșia 1944–1948 reprezenta un soi de isoglosă incertă, oglindind o perioadă de seisme

https://biblioteca-digitala.ro

istorice majore, detectabile până în cele mai mici amănunte cultural-literare din periodicele selectate. Unele voci pledau pentru fixarea graniței temporale în 1948 (cu variantele adiacente, 1947/1949), argumentând cu evenimente și măsuri ce indicau câștigarea progresivă de teren de către noua orânduire, o consecință directă fiind dispariția tuturor periodicelor indezirabile, deci și a punctelor de vedere distincte față de unica linie trasată de la Moscova. Alte voci susțineau anul 1944 ca bornă de delimitare a seriei a doua, luând în calcul primele prefaceri ale societății românești de după 23 August, chiar dacă firave inițial. Acest ultim punct de vedere a avut în cele din urmă câștig de cauză, lăsând așadar perioada interbelică „curată", neafectată de maculările ideologice ulterioare ce au atins literatura ca o pecingine.

Dincolo de această dificultate de periodizare, cea de a doua serie nu este numai o continuare a celei precedente, ci, fiind elaborată și apărută după 1989, are avantajul de a fi putut include, în lipsa cenzurii, periodice, autori și opere socotite odinioară proscrise. Pentru a da numai câteva exemple edificatoare, amintim fondul secret al Bibliotecii Academiei Române, unde erau „arestate" periodice interbelice legionare sau doar prea liberale, literatura religioasă, nume precum Cioran, Ionesco, Eliade ș.a. Au fost studiate și fișate, în condițiile noii deschideri, 824 de periodice, față de 516 din seria precedentă, incluzând nu numai presa din capitală sau din marile centre culturale ale țării, ci și din orașele mai mici, dar, mai ales, aceea din teritoriile reunite: Transilvania, Basarabia, Bucovina de Nord, Dobrogea de Sud, teritorii care au cunoscut în perioada dintre cele două războaie o remarcabilă renaștere culturală.

Tot datorită deschiderii de după 1989, în ultimul volum din seria a doua, cel de-al zecelea, au fost incluse și două secțiuni extrem de valoroase: una referitoare la literatura religioasă de pretutindeni (capitol impus de materialul ivit în perioada defrișată), cea de-a doua, intitulată *Ecouri ale literaturii române în literaturile străine*. Aceasta din urmă, acoperind întreaga perioadă interbelică, suplinește măcar în parte, proiectul, nedemarat până astăzi, al bibliografiei străine referitoare la români, propus de Ioan Bianu încă din 1895. Dacă volumele, în totalitatea lor, prin scopul declarat și cercetarea efectivă, vor atrage în aria de interes mai ales comparatiștii și specialiștii în diverse literaturi de pe glob, cel din urmă capitol menționat, pentru care cercetătoarele au făcut un efort suplimentar, dar salutar, se adresează cu precădere istoricilor și criticilor literari români, precum și celor care vor dori să urmărească fenomenul receptării literaturii noastre (la nivel global sau numai al unui singur autor) dincolo de granițele țării.

Directorul de atunci și comparatistul de vocație Dan Grigorescu, prefațând seria a doua, observa că aceasta constituie „un argument dintre cele mai importante pentru interpretarea fenomenului cultural românesc, ca participant la afirmarea unei literaturi moderne în agitata epocă interbelică", subliniind importanța acestui instrument de lucru raportat la perioada defrișată, și anume, aceea de a pune în lumină cum „sub îndrumarea unor mari profesori de literaturi străine, s-a constituit o adevărată școală românească în domeniul, atât de complex și de controversat, al exegezei literaturii universale și, ceva mai târziu, al literaturii comparate. [...] Elemente esențiale ale

https://biblioteca-digitala.ro

evoluției gustului literar, a mentalității dau, de fapt, contur unei conștiințe a participării intelectualilor noștri la circulația sensurilor definitorii ale unui spirit universal".

La perioade de timp diferite, apar, cum este și firesc, probleme noi. Astfel, seria a treia a adus cu sine noi provocări, dintre cele mai diverse, impuse de materialul existent în periodicele din anii 1945–1964. Delimitarea perioadei nu a mai ridicat spinoasele dificultăți de la debutul seriei precedente, anul 1945 fiind deja fixat, iar 1964, impunându-se prin semnificațiile istorice ce încheie o perioadă bine conturată: sfârșitul perioadei dejiste, eliberarea deținuților politici, schimbarea din ce în ce mai pronunțată a politicii internaționale românești, semnele unui dezgheț ideologic etc. În august 1964, o echipă de jurnaliști de la „Der Spiegel", care trecuse Cortina de Fier pentru a realiza un reportaj despre statele-satelit ale URSS, scriau despre vântul schimbării ce bătea și în România: „Funcționarii români care răspund de cultură nu mai văd etalonul literaturii în eroi intelectuali ruși, ci în Eugène Ionesco, avangardistul teatrului absurd din Paris. În locul icoanelor stahanoviste, ei îl consideră pe sculptorul modernist Constantin Brâncuși (decedat la Paris, în 1957) un fiu destoinic al poporului"[2].

Revenind la dificultățile metodologice ale noii serii, ele vizează chestiuni teoretice sau de clasificare, ori de croire a unor noi secțiuni, în detrimentul altora, dictate de trăsăturile definitorii ale perioadei parcurse, una dificilă și greu de digerat din pricina amestecului ideologic masiv în sfera culturii și literaturii. Materialul impune, de la sine, noi capitole și subdiviziuni. Unul, de dimensiuni considerabile, adună dramatizări, adaptări și localizări după romane aflate „pe linie", dar și versificări după texte în proză (de exemplu, A. Toma scrie poezii după câteva rânduri din romanul *Jean-Christophe* de Romain Rolland sau după povestiri de Maksim Gorki). Grupaje cu literatură pentru copii sau literatură științifico-fantastică devin definitorii pentru proza perioadei, provenind din marotele literaturii sovietice, autointitulată „far călăuzitor" al literaturilor din blocul estic și nu numai. De asemenea, inexistente în seriile precedente, se conturează cu necesitate, în amplul capitol al *Istoriei literaturii universale*, subcapitole precum *Politici editoriale* (pentru multitudinea de fișe ce conțin opțiuni ale diverselor edituri, cu enumerări de autori și opere dictate de rațiuni ideologice), *Reviste literare* (care să adune laolaltă numeroasele intrări referitoare la conținutul publicațiilor cu profil cultural-literar internațional), *Vizite și întâlniri culturale*, în cadrul mai larg al capitolului referitor la evenimentele perioadei (care să coaguleze informațiile despre delegații de scriitori ce colindă globul în lung și în lat, cel mai adesea în scopuri propagandistice). Cum era de așteptat, capitolul de *Literatură religioasă*, existent în seria precedentă, dispare din seria a treia din lipsă de fișe, în locul textelor religioase periodicele fiind înțesate cu texte de propagandă anti-religioasă, „de luminare a poporului", lăsate în afara cercetării, ca ținând mai mult de ideologie decât de literatură.

[2] *Der Ostblock weicht auf: On the sunny side*, „Der Spiegel", nr. 34, 19 august 1964, https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46174994.html

https://biblioteca-digitala.ro

Simplul fapt că această lucrare s-a aplecat nu numai asupra periodicelor bine cunoscute și cercetate, de renume, ci și asupra celor de mică anvergură sau respirație, din orașe și orășele de provincie, îi crește valoarea atât în interiorul, cât și în exteriorul țării. Majoritatea volumelor de sinteză elaborate în ultimele decenii de criticii și istoricii literari autohtoni sau străini s-au bazat pe informațiile și materialul cuprinse în periodicele din primul tip menționat. Firește că trăsăturile generice ale perioadei ies bine conturate și din acestea. Însă, cum detaliul face diferența, adesea o revistă cvasi-necunoscută sau una cu un profil non-literar strict delimitat în titulatură, pot produce surprize, nu neapărat în măsură de a schimba viziunea de ansamblu, îndeobște acceptată, cât la nivelul amănuntului semnificativ. Spre exemplu, în această a treia serie, revistele pentru copii, precum „Arici Pogonici", „Luminița", „Licurici", „Cravata Roșie" etc. conțin, la scară redusă, întreaga ideologie a revistelor consacrate, în texte semnate de autori „verificați și girați", atât români, cât și străini. O revistă de pescuit și vânătoare, intitulată „Carpații", publică în foileton numeroase bucăți traduse din literatura universală referitoare la activitățile sportive ce îi trasează profilul. O revistă precum „Graiul nou", declarată de pe frontispiciu a fi tipărită de „Direcția politică de front a Armatei Roșii", conține mai multă literatură sovietică, reprodusă, semnalată sau comentată decât multe reviste de profil literar din epocă, dovadă stând numărul de fișe rezultat în urma cercetării. Și exemplele, la fel de interesante și edificatoare, pot continua.

În ceea ce privește clasificarea zecimală, dificultățile apar în numeroase cazuri în seria a treia: *a.* când literaturile „mici", nereprezentate în perioada dintre cele două războaie, sau literaturile unionale, din fosta URSS, sau cele de pe teritoriul african nu au număr de clasificare (de exemplu, literatura tuvină, kabardină, mordvină, buriat-mongolă etc., cazuri în care trebuie întreprinsă o cercetare pentru aflarea grupului de limbi din care fac parte, de care sunt mai apropiate, ce influențe lingvistice majore le definesc etc.); *b.* când nu este specificat dacă fragmentul reprodus dintr-un autor face parte dintr-un roman sau poem mai amplu, în revistă neexistând titlu sau existând un titlu arbitrar; *c.* când avem de a face cu pseudonime, atât în cazul autorilor străini fișați, cât și în cazul semnatarilor români de articole (adesea, cercetătoarele întreprinzând o muncă de detectiv, dezvoltând o atenție distributivă pe întreaga revistă, identificarea unor autori de renume sub pseudonime aducând completări importante dicționarului tematic al lui Mihail Straje); *d.* când autorul respectiv a scris în mai multe limbi, așadar aparține mai multor literaturi (cazuri de elvețieni, belgieni, evrei, români emigrați, dar nu numai)[3] ș.a.m.d. În acest ultim caz menționat, de „literatură migrantă",

[3] Pentru lămuriri suplimentare referitoare la spinoasa situație de hotărâre a unui criteriu unic în astfel de cazuri întortocheate, a se vedea și studiul aprofundat *Observații metodologice legate de „Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice"*, semnat de Viorica Nișcov în RITL, anul XL, 1992, nr. 3–4, iulie-decembrie, pp. 403–408.

https://biblioteca-digitala.ro

după sintagma impusă de Gisèle Vanhese, fiecare caz în parte a trebuit discutat și găsită o soluție optimă, regula principală fiind aceea a limbii în care autorul respectiv a scris în perioada supusă cercetării.

Revenind la literaturile corespunzătoare republicilor unionale din fosta URSS, din fosta Republică Federativă Iugoslavă sau Republica Cehoslovacă, „struțocămile" ivite din aglutinări geografice sub zodii istorico-politice, criteriul limbii nu mai poate funcționa întotdeauna cu strictețe, impunându-se excepții notabile. Spre exemplu, de vreme ce în URSS, între 1917–1990, umbrela sovietică acoperea atât literatura rusă sovietică, cât și literaturile unionale, în limba rusă scriind de regulă majoritatea autorilor „validați" din puzderia de republici, aplicarea criteriului lingvistic duce la cazuri insolite, precum acela al autorului abhaz Dmitri Gulia care, scriind în limba abhază va fi trecut la literatura corespunzătoare (clasificare zecimală 894.611), pe când fiul său, Gheorghi Gulia, scriind majoritar în limba rusă, va fi clasificat 882 și arondat literaturii ruse (sovietice). Cazuri aparte sunt și acelea al autoarei poloneze Wanda Wasilewska sau al scriitorului turc Nazim Hikmet, ambii declarând în repetate rânduri că doresc să fie tratați drept autori sovietici și arondați, în consecință, literaturii din URSS. Criteriul omogen al departajării scriitorilor în funcție de limba în care au creat neputând fi abolit la cerere, ei revin cu necesitate la matca literaturilor de baștină.

Un ultim exemplu de dificultate metodologică, din multitudinea cu care ne-am confruntat în ultimii ani, este acela al intrărilor din vastul domeniu teatral în cadrul capitolului de *Istorie a literaturii universale*. În vreme ce acest capitol din primul volum al seriei cuprinde fișe referitoare la doi sau mai mulți autori din două sau mai multe literaturi distincte, informațiile despre repertoriul internațional al unui teatru moscovit nu vor urma același drum, fiind arondate nu la volumul de literatură universală, ci, oricât ar părea de paradoxal, la volumul de literatură rusă, în capitolul despre teatru, ca politică teatrală specifică de selecție ideologică dintr-o anumită țară în perioada respectivă. Spre exemplu, dacă într-o stagiune a Teatrului Mossoviet, se joacă piese de Carlo Goldoni, Friedrich Schiller și J.B. Priestley, fișa care le înregistrează nu va fi regăsită în capitolul de teatru universal, ci în capitolul de teatru rus sovietic, ca fiind reprezentativă pentru politica cultural-ideologică a perioadei.

Din rațiuni de timp, ne vom opri la aceste cazuri de provocări metodologice ivite ca diferențe specifice ale seriilor succesive ale *Bibliografiei relațiilor...*, dificultăți rezultate firesc din facerea și desfacerea imperiilor, republicilor și statelor, din evoluția mentalităților, din ingerințele politicului și ideologiilor de orice fel în feliile cronologice operate în fluxul continuu al istoriei. Credem că exemplele aduse au conturat natura dificultăților întâmpinate de-a lungul celor 44 de ani de cercetare în domeniu, soluțiile fiind întotdeauna adoptate după o îndelungă și meticuloasă cercetare prealabilă, dar și după discuții fecunde în interiorul colectivului. Ele dau, totodată, și măsura profesionalismului, devotamentului, acribiei, perseverenței, abnegației și chiar a sacrificiului individual și colectiv de care au dat dovadă cercetătoarele de bază implicate în acest proiect, dincolo de colaboratorii temporari.

https://biblioteca-digitala.ro

Profesorul Eugen Simion, devenit director al Institutului la data la care se încheia seria a doua, elogia, în prefața volumului al X-lea, „lucrarea anevoioasă, lucrarea utilă, instrumentul de lucru indispensabil într-o cultură", precizând că „numai indivizii aculturali pot privi cu neîncredere asemenea proiecte care cer un efort enorm, pe lungă durată de timp [...], știință de carte și devotamentul unui mare grup de cercetători". Subliniind că cele zece volume (în fapt, treisprezece) ar trebui să se găsească în biblioteca și la îndemâna oricărui intelectual, E. Simion își exprima speranța ca proiectul să reziste și de atunci încolo, în ciuda greutăților financiare presupuse de o asemenea lucrare sau a „lipsei de combatanți".

Îngrijitor al unei lucrări asemănătoare, însă de proporții considerabil reduse, profesorul I.C. Chițimia, subliniind că lucrările de acest fel sunt „operă de creație, nu simplă adunare de titluri și de date tehnice", afirma în 1976[4]: „Lucrările de bibliografie au fost și mai rămân încă teme neagreate, în multe cazuri chiar dezavuate de cercetători, pentru că li s-au părut acestora inapte pentru emiterea de noi idei sau pentru noi interpretări și desfășurarea talentului lor creator. S-au găsit totuși întotdeauna oameni de știință care au alcătuit asemenea opere, nu fiindcă nu erau capabili de sinteze și idei noi, ci pentru că, prețuind, până la sinteză, documentarea și informația completă, au simțit singuri nevoia de instrumente care să servească în cercetare și altora. [...] Dacă s-ar scrie o istorie a conceptului de bibliografie din cele mai vechi timpuri până astăzi, s-ar vedea cât de inventivă a fost mintea autorilor în dezvoltarea acestui concept și în transgresarea lui spre alte concepte în domeniul științelor umaniste". Subscriem în totalitate, subliniind astfel actualitatea rândurilor așternute pe hârtie în urmă cu patru decenii, precum și faptul că *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* se aseamănă cu o comoară ce așteaptă să fie descoperită, dar și sporită, precum talanții din pericopa evanghelică.

[4] În *Introducerea* la *Bibliografia analitică a literaturii române vechi:* I. *Cărțile populare laice*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976, pp. 11–18.

https://biblioteca-digitala.ro

METHODOLOGICAL CHALLENGES IN PERIODIZING THE RELATIONS BETWEEN ROMANIAN LITERATURE AND WORLD LITERATURES DURING A CENTURY (1859–1964)

Abstract

Today when our Institute of Literary History and Theory – just like a tree – has reached the venerable age of 70, we ought to contemplate not only the impressive branches that outline the crown of the present achievements, but also to return reverently to the roots initiated by our forerunners, without which the vigorous tree of this institution would not have withstood the changing weather and would not have become so imposing today.

In the landscape of inherent major or minor changes during the seven decades of existence, the vast project 'of time and proportions' initiated by Zoe Dumitrescu-Buşulenga back in 1975, *The Bibliography of the Relations between Romanian Literature and the Foreign Literatures as mirrored in the Romanian Periodical Publications*, has always been an important factor of continuity, imposing itself as a pioneering project in the field of national research regarding comparativism, but also as a specific innovative profile, unique in Europe even today not only 45 years ago.

Our paper will review, with edifying examples, a small part of the methodological challenges that have arisen while periodizing the relationships between literatures, theoretical and practical difficulties faced by the researchers involved in this project for over four decades.

Keywords: analitical bibliography, relations between world literatures, interdisciplinary approach, methodological difficulties.

Rezumat

Astăzi, când Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", aidoma unui arbore, a atins venerabila vârstă de 70 de ani, se cuvin atât o contemplare a ramurilor ce alcătuiesc coroana realizărilor prezente, cât şi o întoarcere reverenţioasă spre rădăcinile cercetării iniţiate de înaintaşi, fără de care copacul viguros al acestei instituţii nu ar fi rezistat intemperiilor şi nu s-ar prezenta astăzi atât de impunător.

În peisajul schimbărilor mai mari sau mai mici, inerente în decursul celor şapte decenii de existenţă, vastul proiect „de timp şi de proporţii" iniţiat de Zoe Dumitrescu-Buşulenga în 1975, *Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice*, a fost şi rămâne un important factor de continuitate, impunându-se prin pionieratul în planul cercetării naţionale din domeniul comparatisticii, dar şi printr-un profil specific novator, unic în Europa, atunci ca şi acum.

În articolul nostru vom trece în revistă, dând exemple lămuritoare, o mică parte dintre provocările metodologice ivite în procesul de periodizare a relaţiilor dintre literatura română şi celelalte literaturi ale lumii, dificultăţi teoretice şi practice cu care s-au confruntat cercetătoarele implicate în acest proiect timp de mai bine de patru decenii.

Cuvinte-cheie: dificultăţi metodologice, bibliografie analitică, relaţii literare, literatura română, literaturile lumii, abordare interdisciplinară.

https://biblioteca-digitala.ro

LE VERGER DANS LA PEINTURE ET LES VERS DE MAURICE DENIS – ENTRE PARABOLE, HORTUS CONCLUSUS MARIAL ET VERGER COURTOIS

Andreea Apostu*

Le Moyen Âge a connu, en Europe, tout comme l'Antiquité gréco-latine, des moments de renouveau, quand il a été redécouvert et récupéré par des époques plus tardives, qui l'ont aussi adapté à leur contexte historique et à leurs mentalités. La Renaissance, le Classicisme, le Néo-classicisme ont proposé chacun une réinterprétation de l'Antiquité gréco-latine. Pour le Moyen Âge, le XIX^e^ siècle a été la période par excellence de son renouveau français, avec non moins de trois épisodes différents, mais complémentaires : le style troubadour[1], le romantisme[2] et le symbolisme[3]. À peine commencé, le XIX^e^ siècle engendre en France, en 1802, le premier tableau qualifié de troubadour, *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux*, peint par Fleury François Richard[4].

Mais ce n'est pas vers le début du siècle que nous porterons notre attention, mais vers sa fin, lorsque les éléments médiévaux sont repris et réinterprétés selon la vision symboliste à la fois dans la littérature (dans la poésie de Paul Verlaine, le théâtre de Maurice Maeterlinck et Gabriel Trarieux, etc.)[5] et dans l'art (dans les peintures de Gustave Moreau, Puvis de Chavannes ou Paul Gauguin)[6]. On perçoit un renouveau de l'intérêt pour le Moyen Âge non seulement dans le domaine

* Asistent de cercetare, Institutul de Istorie şi Teorie literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: apostuandreea26@gmail.com.

[1] Voir François Pupil, *Le Style troubadour ou La Nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985.

[2] Voir Isabelle Durand-Le-Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, et *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e^ siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e^ siècle*, dir. Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes, Bertrand Vibert, Paris, Champion, 2006.

[3] Voir *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e^ siècle...*, *op.cit.*, et Laura Morowitz, « Medievalism, Classicism, and Nationalism: The Appropriation of the French Primitifs in Turn-of-the-Century France », *Studies in the History of Art*, t. 68, 2005, p. 224–241.

[4] François Pupil, *Le Style troubadour ou La Nostalgie du bon vieux temps, op.cit.*, p. 124–125.

[5] À part les ouvrages déjà indiqués, voir aussi Janine Rosalind Dakyns, *The Middle Ages in French Literature 1851–1900*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

[6] Voir Laura Morowitz, Elizabeth Emery, *Consuming the Past: The Medieval Revival in Fin-de-siècle France*, Burlington, Ashgate, 2003.

RITL, p. 316–339, Bucureşti, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

artistique ou littéraire, mais aussi au niveau des masses, avec un intérêt croissant pour l'architecture gothique et l'enluminure, un nombre important de livres et de revues[7] consacrés à ces sujets ayant le rôle de les populariser. Époque qui prône le syncrétisme, la fin du siècle inaugure aussi une étroite communication entre la littérature, les arts plastiques et la musique, les écrivains, peintres et musiciens fréquentant le plus souvent les mêmes cercles[8], ce qui permet la circulation transversale des éléments médiévaux, qui transgressent les limites existant entre les domaines et les genres.

L'influence du Moyen Âge est perceptible aussi bien dans les œuvres de Paul Gauguin, fasciné par les Primitifs italiens[9], dont il emporte les reproductions au Tahiti[10], et par le primitivisme de l'art breton[11], que dans les compositions des Nabis, groupe né sous l'influence de ses idées en 1888. Disciple direct de Gauguin à Pont-Aven et au Pouldu, massier des ateliers de l'Académie Julian à Paris, Paul Sérusier montre à quelques jeunes artistes une petite composition peinte sous la direction du maître sur le couvercle d'une boîte à cigares. Les Nabis, dont le nom en hébreu signifie « prophètes », naissent suite à la révélation de cette peinture aux couleurs pures et courageuses, disposées en grands aplats, qui sera intitulée *Le Talisman*[12]. Le noyau premier du groupe était composé de Paul Sérusier, Maurice Denis, Paul Ranson, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Ker-Xavier Roussel, H.G. Ibels. À ces

[7] Les revues *L'Enlumineur* (1889) et *Le Coloriste Enlumineur* (1893), la rubrique sur l'enluminure de la *Revue de l'enseignement pratique des Beaux-Arts* (1892–1896), la publication *Le Manuscrit. Revue spéciale de documents, manuscrits, livres, chartes, autographes* (1894–1895), les synthèses historiques *Les Manuscrits et la miniature* (1884) d'Albert Lecoy ou *Les Manuscrits et les miniatures* (1892) d'Albert Molinier etc. Voir Isabelle Saint-Martin, « Rêve médiéval et invention contemporaine. Variations sur l'enluminure en France au XIX^e siècle », dans *Renaissance de l'enluminure médiévale: manuscrits et enluminures belges du XIX^e siècle et leur contexte européen*, dir. Th. Coomans, J. de Maeyer, Leuven, Leuven University Press, 2007, p. 109–136.

[8] Michelle Elligott, « Symbolism and the Nabis: Mallarmé and Denis », dans *A Painter's Poet: Stéphane Mallarmé and His Impressionist Circle*, dir. Jane Mayo Roos, New York, The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, Hunter College of the City University of New York, 1999, p. 96–101.

[9] Les Primitifs italiens sont les peintres qui marquent au XIII^e et XIV^e siècles le passage de l'art italo-byzantin à un art proprement italien. Ils sont considérés comme étant les précurseurs de la Renaissance. Voir *Primitifs Italiens. Le vrai, le faux, la fortune critique*, dir. Esther Moench, Milano, Silvana Editoriale, 2012.

[10] Paul Gauguin, *Noa-Noa : séjour à Tahiti*, Paris, Éditions Complexe, 1989, p. 41.

[11] Voir Patrick Besnier, « Bretagne fin de siècle », *Annales de Bretagne*, t. 80, n° 3–4, 1973, p. 559-571.

[12] Maurice Denis, « Préface », dans *Théories 1890–1910 : du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, L. Rouart et J. Watelin éditeurs, 1920, p. VI, voir aussi Charles Chassé, *Les Nabis et leur temps*, *op.cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

noms s'ajouteront, les années suivantes, ceux de József Rippl-Rónai, Jan Verkade, Georges Lacombe, Félix Vallotton, Aristide Maillol et Mogens Ballin[13].

Le plus jeune des Nabis, âgé de seulement 18 ans en 1888, Maurice Denis se démarque en tant que théoricien du groupe aux côtés de Paul Sérusier. Il a été aussi le plus médiévaliste des membres, introduisant fréquemment dans ses compositions des éléments issus soit de la littérature, soit de l'art médiéval. Denis non seulement transpose, mais opère aussi une importante « resémantisation »[14] des lieux communs de l'imaginaire médiéval (la forêt comme espace de la réclusion des saints et de la vision, le jardin-verger clos courtois, les figures du chevalier et de la dame, etc.), des typologies picturales (notamment religieuses, de la Vierge, de l'*hortus conclusus* marial, de la Visitation etc.) et des supports iconographiques (le vitrail, les murs des bâtiments religieux, la tapisserie) dans le contexte de la fin du XIX[e] siècle et du début du XX[e].

Cela étant dit, Maurice Denis revisite, à plusieurs reprises, entre 1893 et 1898, le thème du verger ou du jardin clos renfermant des présences féminines mystérieuses. Dans une première ébauche de ce sujet, intitulée tout simplement *Le Verger*, des femmes bretonnes aux petits enfants sont représentées en train de cueillir des pommes. Le point focal de la composition est une femme vêtue de noir, au bonnet blanc, qui lève son enfant vers les branches chargées de fruits d'un arbre. Ce pommier-là, vers lequel l'enfant tend ses bras, est illuminé, ressemblant au fond végétal doré que nous avons eu déjà l'occasion d'analyser dans *La Légende de saint Hubert*, *La Lutte de Jacob avec l'ange* ou *Les Nymphes*. Comme cette scène rurale apparemment banale est soigneusement représentée et articulée, témoignant d'une attention particulière du peintre pour les détails, nous avançons l'hypothèse que derrière sa banalité recherchée se cache le type iconographique chrétien très répandu de la Vierge à l'enfant, où le Christ tient entre ses mains une pomme, symbole prescriptif de sa Passion.

Lorsque la pomme se trouve associée au Christ, elle devient aussi, selon Michel Pastoureau, un attribut de la souveraineté, et rappelle, grâce à sa rondeur, le globe terrestre ou l'univers (doté d'une forme circulaire, dans la pensée de l'époque) tenu souvent entre ses mains par Dieu le Père[15]. Ce type iconographique fixé au temps de la Renaissance rappelle en même temps, toujours selon Pastoureau, «la fonction

[13] Claude Jeancolas, *La Peinture des Nabis*, Paris, FVW, 2002.

[14] Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 25 juin 2018, URL: http://journals.openedition.org/rsl/219;DOI:10.4000/rsl.219 : « Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage.»

[15] Michel Pastoureau, « *Bonum, malum, pomum*. Une histoire symbolique de la pomme », dans *L'Arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen-Âge*, *op.cit.*, p. 172.

https://biblioteca-digitala.ro

nourricière du Sauveur[16]» (depuis la Cène et l'institution de l'Eucharistie), et met en place une liaison « dynamique » entre la mère et le fils[17]. Dans la toile de Denis, la pomme est mise en relation avec le divin, mais l'enfant-Christ est représenté en train de cueillir une pomme surélevée (on dirait un fruit céleste), il ne la *possède* pas encore. Cet aspect est peut-être censé suggérer l'élan des croyants vers la transcendance, le désir de l'atteindre et de la goûter ou le destin pas encore matérialisé du Christ. La présence de l'arbre, avec son tronc et ses branches, pourrait être aussi un renvoi symbolique direct à l'arbre de la connaissance du Paradis terrestre, jouant sur les sens du rapprochement médiéval fait par les exégètes entre Ève et la Vierge (appelée la Nouvelle Ève[18]), entre le péché originaire et la rédemption apportée par le Christ, entre l'arbre de la connaissance et la Croix, nouvel arbre de vie[19]. Selon la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, la croix aurait été même taillée dans le bois de l'arbre qui avait poussé dans la bouche d'Adam après sa mort[20].

Fondée sur une traduction erronée en latin d'un passage de l'Ancien Testament (« Je mettrai une hostilité entre toi et la femme, entre ton lignage et le sien. Il t'écrasera la tête et tu l'atteindras au talon. », *Genèse* 3, 15), qui transforme le sujet masculin du verbe « écraser » en un sujet féminin[21], l'opposition entre Ève et Marie, qui devait écraser métaphoriquement la tête du serpent et faciliter la rédemption des hommes, sera présente constamment dans la patristique latine et sera introduite dans l'iconographie mariale à partir du Trecento italien, plus précisément au temps des Primitifs admirés par Maurice Denis.

D'un point de vue structurel, Denis utilise dans sa composition le schéma déjà très connu et familier de la *segmentation arboricole*, un tronc fragile et courbe coupant le verger en deux: à gauche, au premier plan, il y a les femmes que nous avons analysées jusqu'ici; à droite, une échelle en bois fait pendant au corps féminin à l'enfant, qui se trouve dans une position surélevée par rapport aux autres personnages. Le registre situé à droite semble par la suite une sorte de clé d'interprétation de celui représenté à gauche : tout comme l'échelle, la femme relie deux plans, la terre et les fruits, la mort et la vie, l'ici-bas et l'au-

[16] *Ibidem.*

[17] *Ibidem.*

[18] Voir Ernst Guldan, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz Cologne, Böhlaus, 1966 et André Marie Dubarle, « Les fondements bibliques du titre marial de la nouvelle Eve », *Recherche de science religieuse*, n° 39, avril–octobre 1951, p. 49-64.

[19] Voir Angelique M. L. Prangsma-Hajenius, *La Légende du bois de la Croix dans la littérature française médiévale*, Assen, Van Gorcum, 1995.

[20] *Ibidem.*

[21] Marianna Lora, « *Ut rosa spineti compensans flore rigorem.* La Vierge Immaculée comme Nouvelle Ève dans la peinture italienne du XVI[e] siècle », *Atelier du Centre de Recherche Historique*, n° 10, 2012, mis en ligne le 05 juin 2012, consulté le 18 septembre 2017. URL : http://acrh.revues.org/4345 ; DOI : 10.4000/acrh.4345.

https://biblioteca-digitala.ro

delà. En termes chrétiens, Marie est la porte d'entrée de Dieu dans le monde, le liant et le médiateur par excellence, qui rend possible, dans la toile de Denis, ce geste du Christ-enfant de saisir la cause première de la chute des hommes et de l'annuler.

Ce rôle intermédial de la féminité réapparaît en 1892 dans le décor de plafond *L'Échelle dans le feuillage* où, au lieu d'être représentées dans des registres parallèles, les femmes et l'échelle sont superposées, ce qui rend encore plus poignante leur association. Denis accentue aussi la dimension ascensionnelle de la féminité, médiatrice du salut, à l'aide de la perspective : vus d'en bas, les personnages semblent flotter dans un ciel végétal. Les feuilles, aplaties, décoratives, se mêlent au ciel parsemé de nuages tout aussi abstraits et ornementaux, donnant l'impression d'une union parfaite entre la matière et l'éther, entre le palpable et l'impalpable. La formule ternaire, ainsi que les habits des femmes nous font penser aux *Muses* que Denis peindra un an plus tard, en 1893. Apparitions célestielles, flottantes, ternaires, les femmes cachent un secret transcendant.

De 1892 date aussi une deuxième toile, *Le Verger à l'ermitage*, où le verger est clôturé par un mur environnant qui comporte, à droite, une porte fermée. Il s'agit, peut-être, d'un cloître, bâtiment monastique séparé, interdit aux laïcs, qui présente normalement à son centre un jardin mystique. Ces jardins des monastères se développèrent au Moyen Âge parallèlement à l'engouement laïc pour les jardins clos, lieux de rencontre des amoureux[22]. Pendant la période médiévale, il y avait trois formules du jardin monastique. Le jardin potager ou *hortulus* avait une fonction purement économique, pratique, étant une source de nourriture pour les moines. Se nourrir d'herbes et de légumes, crues ou bouillies, était la norme dans l'alimentation des ermites et des moines démunis – un signe de la plus grande humilité[23], le travail physique supposé par l'entretien de ce jardin et l'obtention de la nourriture étant de plus la matérialisation corporelle d'un travail spirituel. L'*herbularius* en revanche était destiné à des plantes médicinales[24]. On oublie souvent que le savoir médical antique a été sauvegardé, à la chute de l'Empire romain, par l'établissement monastique bénédictin de Mont-Cassin et par l'École de Salerne, cette dernière donnant au XII[e] siècle la première pharmacopée, écrite par Mattheus Platearius[25]. La vocation guérissante du jardin médiéval était aussi présente dans le cas d'un *topos* plutôt laïc comme le verger des filles-fleurs du *Roman d'Alexandre* :

[22] Bernard Beck, « Jardin monastique, jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux », *Revue d'histoire de la pharmacie*, t. 88, nr. 327, 2000, p. 378.

[23] Bernard Beck, « Jardin monastique, jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux », art.cit., p. 378.

[24] *Ibidem*.

[25] *Ibidem*, p. 383.

https://biblioteca-digitala.ro

L'homme le plus infirme et le plus malade,
victime du poison le plus pernicieux, la douleur et le mal enracinés au corps,
le cœur attaqué et le foie infecté,
n'avait rien d'autre à faire qu'à goûter ces herbes
en avaler une petite quantité
puis reposer un peu dans le verger : il en repartait en parfaite santé,
par la vertu du parfum des herbes et de leur pouvoir médicinal [26].

Un autre type d'aménagement végétal était le verger ou *pomarius*, qui, selon Bernard Beck, représentait la version monastique parallèle du verger courtois[27]. Dans la configuration médiévale de certains établissements monastiques, le cloître lui-même était un jardin mystique en pierre, car l'ornementation des piliers et des chapiteaux était composée de tout un univers végétal : feuilles d'acanthe, feuilles trifides, feuilles de chêne et de vigne[28]. Image du paradis, le cloître était un *locus* purificateur, où le travail spirituel des moines était transposé dans le travail physique, dans le difficile processus de cultiver la terre, éliminer les épines et les ronces et faire germer, fleurir et porter des fruits les arbres. Le cloître et son centre symbolique, « le jardin carré paradisiaque[29] », représentent, dans le monde occidental, un lieu central, essentiel, de la vie monastique médiévale. Maurice Denis le reprend dans *Le Verger à l'ermitage*, au moins dans le titre de l'ouvrage, car l'œuvre en soi, nous le verrons très bien dans les paragraphes suivants, est profondément digressive.

Datant de 1892, la composition hérite plutôt des expériences osées menées par les Nabis pendant les premières années du groupe, dont nous rappelons le saisissant *Christ Vert* de Maurice Denis et le *Talisman* de Paul Sérusier, où la synthèse extrême de couleurs et des lignes annonçaient le fauvisme et s'éloignait presque complètement de l'art figuratif. Le référent réel des éléments représentées devenait méconnaissable, car les couleurs pures posées en grand aplats, ainsi que les lignes minimalistes et les formes abstraites, transformaient le paysage extérieur dans un paysage intérieur, fait presque entièrement de sensations.

La toile de Denis s'inscrit partiellement dans cette catégorie, à travers ses couleurs pures et ses grands aplats cloisonnistes. Le verger, délimité par un mur

[26] Alexandre de Paris, *Roman d'Alexandre*, Paris, Le Livre de Poche, coll. «Lettres gothiques», 1994, p. 503–505. Version en ancien francais, p. 502–504: « Il n'a sousciel cel home tant enferm n'engroté,/ De poison ne de poudre tant fort envenimé,/ De dolor ne de mal tant fort enraciné/ Ne le cuer entoschié ne le foie entamé,/ Se il pooit tant faire qu'il en eüst gousté/ Et le col en eüst un petitet passé/ Et un poi i eüst dormi et reposé,/Que ne s'en alast tous lies et en santé/ De la flairor de herbes et de la sanité. »

[27] *Ibidem*, p. 381.

[28] Voir la très ample analyse du cloître de l'abbaye de Sénanque menée par Jean Arrouye dans son article « Jardin mystique (sur le cloître de Sénanque) », *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1990, p. 9–29.

[29] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

blanc, est coupé en deux par un sentier oblique, à son tour blanc. Des lambeaux rouge intense, perpendiculaires sur ce sentier, traversent de haut en bas le verger, rythment la composition (à travers le jeu des lignes verticales et horizontales) et créent un contraste puissant avec la blancheur des murs et de l'allée. Ce rouge pourrait être la couleur de la terre non-cultivée ou une allusion symbolique au Christ, à la souffrance et à la pénitence. Le procédé ne serait pas nouveau : dans son *Christ jaune*, Gauguin avait transposé la souffrance du Christ sur la croix dans les couronnes flamboyantes des arbres. Il est difficile de saisir le sens de ces rayons intenses, puissantes visuellement, qui semblent couler et se rassembler dans une tache irrégulière, au-delà du sentier blanc médian, vers le premier plan de la toile. On dirait qu'ils sont des fils de sang qui coulent et se regroupent plus bas dans le jardin, dans une grande nappe rouge. Comme nourris par cette matière tout à fait particulière, les arbres de Denis s'élancent, au premier plan de toile, vers le ciel. Avec leurs branches sans feuilles et couronnes, orange, similaires à la terre rouge, ils sont une image de la détresse, d'un manque vital. Malgré quelques taches vert foncé entrevues parmi leurs troncs, ces arbres ne sont pas une image de la renaissance printanière, mais plutôt de la douleur et de la quasi-mort hivernale.

À l'arrière-plan, de l'autre côté du sentier médian, le vert est plus jeune, plus joyeux, il inspire aussitôt le printemps et la renaissance. On aperçoit même quelques petites fleurs blanches sur ce tapis végétal. Près du mur, à gauche, on distingue aussi deux présences féminines, une vêtue d'une robe rouge, l'autre d'une robe bleu pâle, rappelant le ciel bleu visible au-dessus du mur. Ces deux femmes, apparitions insolites dans un verger érémitique, semblent appartenir plutôt au monde des *vergiers* courtois. La toile pourrait être une illustration de la nature double de la féminité, thème cher à Denis dans les années qui suivent, ou de la dualité intrinsèque de la nature, qui oscille entre mort et renaissance. Le rouge et le bleu pourraient aussi renvoyer à l'iconographie mariale médiévale[30]. Hermétique et mystérieux, le verger denisien ne dévoile pas aisément son sens, suscitant à chaque fois des interprétations multiples.

Le verger virginal

Les deux toiles de 1892 (*Le Verger* et *Le Verger à l'ermitage*) annoncent les représentations mariales que Denis met en place à partir de 1893. Le *topos* devient progressivement un mythème denisien, qui surgit pendant une décennie sous des formes diverses, le plus souvent sous la forme de la femme ou des femmes dans un jardin-verger clos aux volets mystiques. Complexe, il présente plusieurs couches

[30] Pendant tout le Moyen Age, la Vierge est représentée en robe rouge et manteau bleu. Sur le bleu comme couleur mariale, voir Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 54–55; voir aussi John Gage, *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 130-131.

https://biblioteca-digitala.ro

signifiantes, allant du verger courtois laïc, propice aux épanouissements amoureux, au jardin paradisiaque ou à l'*hortus conclusus* marial.

La toile qui constitue une sorte de clef d'interprétation pour toutes les autres et qui présente le plus grand nombre de couches symboliques, empruntés ensuite partiellement par les œuvres similaires, est *Le Verger des vierges sages* de 1893. Cette année-là, le mythème atteint sa maturité plastique et signifiante, après les ébauches et les thèmes complémentaires des années précédentes : la femme dans la forêt, dans *Avril ou Les Anémones*, la femme auprès des arbres, dans *Soir trinitaire*, par exemple, ou la femme-échelle spirituelle, dans *Le Verger* et *L'Échelle dans le feuillage* de 1892. Si dans *Le Verger* et *Le Verger à l'ermitage*, les silhouettes des femmes soit nous tournaient le dos, soit étaient incertaines, sans individualité, dans la toile de 1893 Maurice Denis place dans le centre de sa composition une femme vue de face, tournée légèrement à droite. Vêtue de blanc, un livre sur ses genoux, le regard baissé et comme perdu dans une rêverie sans fin, elle devient une *apparition d'outre monde,* hiératique et imposante par sa dimension. Son détachement du monde terrestre est signalé par la clôture de ce mur en pierre qu'on distingue à l'arrière-plan et qui fait du verger un refuge, une cachette. La séparation est accentuée encore davantage par un petit sentier qui traverse horizontalement la composition, isolant la femme du premier plan des autres vierges, sages (deux vierges vêtues de blanc, avec lesquelles elle forme une trinité au premier plan de la toile) et folles (toujours trinitaires, mais nues), présentes dans la partie médiane et supérieure de la toile.

Sur le tapis de verdure (la végétation, aplatie, devient décorative, un vrai tapis de verdure, comme celui utilisé dans les descriptions médiévales des *vergiers* courtois[31]) parsemé de petites fleurs blanches qui correspondent à la blancheur de sa robe, la femme est une île – et elle porte les traits de Marthe, celle qui deviendra l'épouse de Denis justement en 1893. Il se peut, par la suite, que la robe de la vierge sage, qui change de couleur par rapport aux habits noirs, bleus ou rouges de toiles de 1892, soit une robe de mariée. Dans le *Journal* de Denis on retrouve d'ailleurs quelques notes du voyage de noces entrepris par le couple en 1893. On découvre là une liste d'œuvres à faire, accompagnées dans le manuscrit par des croquis ; en troisième position, parmi des titres religieux comme *L'Annonciation*, *Les Pèlerins* (le plus probablement *Les Pèlerins d'Emmaüs*) ou *Jésus chez Marthe*, Denis place *Les Vierges sages*, titre provisoire de la toile *Verger des vierges sages* que nous avons analysée. Composition à dimension religieuse, voire biblique (sa place dans cette liste en témoigne encore plus que son titre), cette toile de Denis est aussi destinée à exprimer une expérience amoureuse intense, voire nuptiale.

[31] On rencontre le « tapis de verdure » dans le verger des filles-fleurs du *Roman d'Alexandre*, tandis que dans le *Roman de Thèbes* apparaît le lit de fleurs et d'herbes sur le sol du verger, où Hypsipyle couche le petit enfant avant de montrer aux Grecs une source d'eau. Le gazon frais envisage comme lit potentiel apparaît aussi dans *Le Roman de la Rose.*

https://biblioteca-digitala.ro

Au tout premier plan de la toile, la jeune femme n'est pas complètement seule, malgré le sentier séparateur: des troncs fragiles d'orangers ou de pommiers s'élancent timidement vers le ciel, protégeant et laissant entrevoir parmi leurs colonnes délicates les silhouettes chastes ou nues des vierges sages ou folles. Ayant la même hauteur que la femme, situés dans une contiguïté spatiale évidente avec son corps, les deux arbres sont son pendant végétal porteur de fruits. On dénombre, au total, dix troncs effilés s'élançant ici et là, deux par deux, dans la toile, parmi les corps des femmes, dix, tout comme le nombre des vierges de la parabole biblique. Leur jumelage pourrait être la manifestation concrète des deux natures complémentaires, sage et folle, chaste et charnelle, de la féminité.

La « folie » charnelle est représentée dans l'arrière-plan de la toile par un groupe de femmes nues en train de se baigner. Elles sont en nombre de trois (au lieu de 5, selon le texte de la parabole), tout comme les femmes du premier plan, assises sur de petits bateaux au bord de l'eau. Une des « folles » se démarque par rapport aux autres : elle est débout, les cheveux libres, flottant dans le vent. Sa silhouette, dressée dans le bateau blanc et fragile comme un coquillage, rappelle la *Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli, image par excellence de l'amour terrestre et éloge des charmes du corps féminin. Située dans la partie gauche de la toile, elle est séparée de la femme virginale et mariale du premier plan par deux frontières : le tronc commun des arbres jumelés contigus à la grande vierge sage est la frontière verticale, tandis qu'un petit enclos chargé de roses est la frontière horizontale. Très près l'une de l'autre, les deux femmes sont doublement séparées et créent un contraste puissant : cheveux attachés au premier plan, cheveux détachés à l'arrière-plan, robe blanche sage et folle nudité, grandeur et petitesse, à cause de la perspective, tout semble les séparer. Il y a néanmoins aussi un élément relieur : la nature double de l'arbre. Un tronc est visiblement associé à la chasteté, l'autre à la luxure, leur jumelage adoucissant la rupture signifiée par la double séparation picturale.

Pour ce qui est des différentes clés d'interprétation possibles, la toile nous offre un indice paratextuel[32] : son titre fait référence à la parabole du Nouveau Testament sur l'accès au royaume célestiel. Les cinq vierges sages et les cinq vierges folles sont les deux types, contrastants, de croyants : ceux qui sont à tout moment préparés pour l'arrivée du Sauveur et les autres, qui ne s'en soucient pas durant leur vie terrestre. Pendant leur attente de l'Époux, *imago* du Christ, les femmes s'endorment et, lors de son arrivée tard dans la nuit, seules les vierges sages, ayant acheté tôt de l'huile pour leurs lampes, peuvent entrer dans la salle de noces. Les autres, les vierges folles, partent acheter de l'huile mais, s'attardant dans leur quête, trouvent à leur retour la porte de la salle de noces fermée et l'Époux affirme ne pas les reconnaître. Dans la tradition iconographique, notamment dans la sculpture

[32] Sur la paratextualité voir Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

https://biblioteca-digitala.ro

romane et gothique, les vierges sont représentées des deux côtés du Christ et portent toujours des torches ou des lampes – levées pour les femmes sages, baissées, pour les folles, qui, pour signaler leur folie, jettent aussi parfois leurs têtes en arrière. Dans la toile de Denis, les sages et les folles, situées toutes à l'intérieur du verger, n'ont ni des torches, ni des lampes ; les flammes subsistent pourtant d'une manière insolite, devenant les fenêtres lumineuses d'un manoir situé aux confins du verger. Toujours deux, comme les arbres jumelés, ces fenêtres liminaires sont une source d'ambiguïté : il est difficile de déceler, sans connaître la parabole de l'Évangile de Mathieu, lequel des deux groupes féminins recevra l'illumination spirituelle et la vie éternelle.

Au premier plan, la lampe traditionnelle est substituée par un livre, placé, comme nous l'avons déjà signalé, sur les genoux de Marthe mariée. On note l'existence au Moyen Âge des représentations où les vierges tiennent un livre entre leurs mains, comme, par exemple, sur le portail de Thomas de la cathédrale de Poitiers. Ce choix iconographique pourrait s'expliquer par l'association faite, à l'époque, entre les vierges sages et la virginité de Marie. Au XII[e] siècle, la Vierge au livre commence aussi à remplacer dans les *Annonciations* la vierge filant, image ancienne d'origine byzantine fondée sur le *Protévangile de Jacques*[33]. Le livre, fermé dans l'iconographie médiévale française et ouvert dans l'art italien, représente les *Saintes Écritures*, qu'elle était en train de lire, selon saint Jérôme[34], lors de la bonne nouvelle de l'archange Gabriel. De la même manière, d'après les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* de saint Bonaventure, Marie lisait la prophétie d'Isaïe au moment de l'Annonciation[35].

Cette association d'origine médiévale faite par Denis, entre la vierge sage du premier plan et l'image de Marie lors de l'Annonciation, nous ouvre la voie vers la deuxième couche herméneutique, qui repose, toujours depuis le Moyen Âge, sur la connexion instaurée par les exégètes entre la Vierge et l'*hortus conclusus* de l'Ancien Testament. Depuis le XII[e] siècle déjà, les théologiens médiévaux de l'Europe occidentale ont associé l'*hortus conclusus* du *Cantique des Cantiques* à la virginité de Marie. D'après Brian Daley, le premier exégète à faire ce rapprochement de manière systématique a été Rupert de Deutz, dans son commentaire du *Cantique* (écrit entre 1100 et 1119), où il identifie l'Époux et l'Épouse avec le Christ et la

[33] Séverine Ferraro, *Les Images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie. Des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente,* thèse de doctorat sous la direction de Daniel Russo, Professeur à l'Université de Bourgogne, Membre senior de l'IUF, soutenue le 8 décembre 2012, p. 276–279.

[34] Saint Jérôme la décrit dans sa *Lettre à Heliodore,* voir Saint Jérôme, *Œuvres complètes*, trad. l'abbé Bareille, Paris, Louis-Vives libraire-éditeur, 1879.

[35] Voir Saint Bonaventure, *Méditations sur la vie de Jésus-Christ,* Paris, éditeur Putois-Cretté, 1860.

https://biblioteca-digitala.ro

Vierge[36]. Marie serait dans cette allégorie[37] un jardin, grâce au fruit divin qu'elle laisse germer dans son corps de chair ; ce jardin est fermé, parce que seulement Dieu, le *hortulanus*, le jardinier, peut y entrer. Honorius d'Autun écrira, peu de temps après, son *Sigillum Beatae Mariae*, où il procède à la même superposition des textes, de l'Ancien et du Nouveau Testament[38], le premier annonçant l'arrivée du Christ et les histoires saintes du second.

Cette exégèse biblique du *Cantique des Cantiques* a été pourtant précédée par un usage liturgique extensif, depuis le VII[e] siècle[39], le couple Marie – *hortus conclusus* étant utilisé lors des fêtes qui marquaient les différents moments de sa vie: la Nativité, l'Assomption et la Purification de la Vierge. L'association passe progressivement du *medium* oral de la liturgie à celui écrit du commentaire, pour ensuite s'épanouir dans l'iconographie médiévale. Dans les commentaires et les représentations plastiques, le sujet devient en quelque sorte ternaire – il se démultiplie dans l'image de la Vierge, de l'*hortus* du *Cantique* et du jardin paradisiaque, Marie étant perçue comme la nouvelle Ève et Jésus comme le Nouvel Adam[40]. Royaume divin des vierges sages, paradis de la Nouvelle Ève, *hortus* de l'Ancien Testament, le jardin-verger s'épanouit dans ses jeux signifiants. Un tableau intitulé *Le Verger des vierges sages* peut par la suite être lu comme une toile qui représente la parabole de l'Ancien Testament et la Vierge entre les vierges, la mère du Christ, sans que les deux grilles s'excluent réciproquement.

Le verger denisien comporte aussi d'autres éléments qui justifient une lecture mariale : les fruits portés par les arbres fragiles pourraient être lus comme des préfigurations du fruit porté par la femme élue ; la source d'eau, Marie étant source de la vie éternelle ; les arbres fruitiers, qui pourraient avoir, en fonction de leur espèce, pommiers ou orangers, des significations diverses – le pommier renvoie au

---

[36] Brian E. Daley, « The 'Closed Garden' and "Sealed Fountain" : Song of Songs 4:12 in the Late Medieval Iconography of Mary », dans *Medieval Gardens*, dir. Elizabeth B. Macdougall, Baltimore, Dumburton Oaks, 1986, p. 264.

[37] Qui interprète des passages de l'Ancien Testament comme des préfigurations de l'Incarnation du Christ, voir à ce sujet l'ouvrage classique d'Henri de Lubac, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Cerf, 1993.

[38] Ann W. Astell, *The Song of Songs in the Middle Ages*, New York, Cornell University Press, 1995, p. 44.

[39] Pour Ann Matter, les premiers signes d'une association entre la Vierge et l'*hortus conclusus* du *Cantique* apparaissent à l'époque carolingienne, dans le *Cogitis me* de Paschasius Radbertus et dans l'homélie anonyme *De Assumption Beatae Maria Virginis*, du IX[e] siècle. Mais elle rejoint Daley et Astell, ainsi que d'autres auteurs, lorsqu'elle situe la pleine réalisation et émergence du *hortus conclusus* marial au XII[e] siècle, avec les écrits de Rupert de Deutz. E. Ann Matter, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011, p. 154

[40] Michel Feuillet, « Le jardin de l'*Annonciation* », *Italies, Revue d'études italiennes*, Université de Provence, n°8, *Jardins*, 2004, p. 92–93.

https://biblioteca-digitala.ro

péché originel d'Adam et Ève, dont la Nouvelle Ève est censée délivrer les hommes, tandis que l'oranger est, grâce à sa verdure permanente, un symbole de la virginité perpétuelle de Marie ; les arbres jumelés pourraient être l'arbre de vie et l'arbre de la connaissance, dans les *Annonciations* du Moyen Âge tardif et de la Renaissance, la présence du premier annonçant la croix, nouvel arbre de vie rédempteur[41]; le rosier, symbole de la Vierge à partir du Moyen Âge, les roses rouges en particulier étant aussi des préfigurations de la Passion ; le bâtiment aux fenêtres lumineuses pourrait renvoyer à l'image de Marie-temple ou Marie-tabernacle, où la Vierge est identifiée à l'Église[42], dans une triade qui les unit à l'Épouse du *Cantique*.

Si dans les représentations de la parabole des dix vierges, le Christ est figuré à pied, entre les vierges sages et les vierges folles, Maurice Denis choisit de le représenter à cheval, dans l'arrière-plan de la toile, au-delà des murs du verger. Une possible source d'inspiration pour ce choix pictural très particulier réside toujours dans l'exégèse biblique, qui relie la parabole à l'Apocalypse et au Jugement dernier. Au Moyen Âge, on identifiait souvent dans les commentaires de l'Apocalypse le cavalier sur un cheval blanc au Christ chevauchant l'Église[43]. L'iconographie suivra de près l'interprétation des théologiens, investissant le chevalier au cheval blanc de tous les attributs du Christ. Cette osmose entre l'exégèse et l'art religieux fait qu'un Christ au cheval blanc apparaît déjà au XII[e] siècle sur le plafond de la crypte de la Cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre[44]. Principe dynamique, surpris en plein mouvement, il entre dans un contraste évident avec les personnages féminins figés dans une attente immobile. Il est à la fois l'Époux de la parabole, qui vient ouvrir les portes de la salle de noces, Dieu Père, l'*hortulanus*, qui entre dans le jardin clos de la Vierge, et le Nouvel Adam, qui vient faire irruption dans le monde terrestre à l'aide de la Vierge, Nouvelle Ève, clôturant ainsi à travers son sacrifice et le salut collectif la boucle ouverte par le péché originaire du premier homme.

Les arguments qui soutiennent l'interprétation du verger de Denis comme un *hortus conclusus* ne sont pas seulement de nature picturale. Son *Journal*, dont il utilisera d'ailleurs des phrases entières pour accompagner une série de lithographies intitulée *Amour*, datée 1892-1899, représente, vu cette perméabilité volontaire entre le texte autobiographique et l'œuvre picturale, une clé herméneutique qui

[41] Michel Feuillet, « Le jardin de l'*Annonciation* », art. cit., p. 92–93. Voir aussi Angelique M. L. Prangsma-Hajenius, *La légende du bois de la Croix dans la littérature française médiévale*, *op.cit.*

[42] Sur le sujet de Marie-Église, voir Marie-Louise Thérel, *Le Triomphe de la Vierge-Église*, Paris, éditions du C.N.R.S, 1984 et Stéphane Lojkine, « De l'allégorie à la scène : la Vierge-tabernacle », dans *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, dir. Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine, Champion, 2004, p. 509–531.

[43] André Sauzeau, Pierre Sauzeau, « Les chevaux colorés de l'Apocalypse. II. Commentaires, iconographie et légendes de l'Antiquité au Moyen Âge », art. cit., p. 381–382.

[44] *Ibidem*, p. 386. D'après André et Pierre Sauzeau, cette association découle manifestement de l'interprétation officielle, qui avait vu dans le chevalier Fidèle une figure christologique.

https://biblioteca-digitala.ro

dépasse la seule démarche explicative génétique. Il ne s'agit pas seulement de trouver l'origine d'une toile, mais de trouver des correspondances entre deux textes qui sont, en dernier lieu, similaires, c'est-à-dire autobiographiques, hantés par les mêmes sentiments et les mêmes figures, dont la plus importante est, certes, la figure de Marthe Denis. Le peintre décrit largement dans son *Journal* les aléas et détours de leur histoire amoureuse – et c'est ici qu'il énumère les activités communes du couple, dont la lecture. Parmi les textes parcourus, il mentionne, en octobre 1891, le *Cantique* : « Nous avons lu des choses du Cantique, et un poème d'Edgar Poe et même du Baudelaire et déjà du Mallarmé[45]. » La juxtaposition des poètes symbolistes et du *Cantique* testamentaire est une illustration parfaite du transfert culturel opéré par Denis, du syncrétisme et, nous osons avancer, de l'esprit synthétique qui fond dans les ses toiles l'influence des Symbolistes littéraires et les sources anciennes, religieuses ou laïques, ainsi que les associations, faites toujours selon un principe de correspondance (cher aux Symbolistes), inscrites dans la tradition par l'exégèse médiévale.

La Dame de l'amour courtois

Jusqu'ici, Maurice Denis semble avoir puisé son inspiration dans une tradition herméneutique et iconographique religieuse. Il en sera autrement pour la troisième couche signifiante et lecture possible de la toile, indiquée par une autre composition, datant de la même année – *Légende de chevalerie ou Trois jeunes princesses*, reprise avec quelques modifications dans une imitation de tapisserie de 1898, intitulée *Au bois d'amour*. Les nouveaux titres signalent, selon nous, l'importance plus grande des éléments courtois.

Dans ses versions, cette composition reprend la structure du verger aux vierges sages – au premier plan on observe un jardin-verger aux pommiers ou orangers et trois personnages féminins vêtus de blanc. Cette fois, il n'y a plus de différence entre leurs statuts, étant toutes situées sur le même plan. La rondeur du tapis de verdure parsemé de fleurs blanches sur lequel elles sont assises rappelle l'impression créée par le *Verger des vierges sages* : les femmes se trouvent et sont, elles-mêmes, une *île*, leur séparation du monde environnant étant fortement marquée par un chemin double, demi-circulaire, par un petit enclos blanc et par le mur végétal des arbres situés derrière elles.

Les roses rouges du *Verger des vierges sages* subsistent dans l'imitation de tapisserie de 1898, comme symboles de la Vierge et de la Passion, Denis leur ajoutant des roses blanches. Dans *Trois jeunes princesses*, de 1893, les roses sont remplacées par trois lys blancs qui ont la même racine. Toujours dans cette toile, une des femmes, à la fois ancienne et Nouvelle Ève, est surprise en train de goûter une pomme, tandis que dans *Au bois d'amour* elle la saisit seulement sur un plat plein

[45] Maurice Denis, *Journal*, t. 1, *op.cit.*, 15 octobre 1891, p. 86.

https://biblioteca-digitala.ro

de fruits, sans la porter à sa bouche. À l'arrière-plan, deux chevaliers se dirigent manifestement vers le jardin-verger. L'indice paratextuel du titre (il ne s'agit plus de vierges sages, mais de princesses, le volet médiéval étant encore plus marqué par le titre *Légende de chevalerie*), l'égalisation des présences féminines et l'apparition d'un deuxième chevalier mettent l'interprétation selon la première grille de lecture (la parabole des vierges sages) et la deuxième (l'*hortus conclusus* marial) sur un plan secondaire, les deux possibilités herméneutiques continuant toutefois à infuser les réseaux signifiants de la toile (avec des éléments ponctuels qui resurgissent ou qui ont un symbolisme religieux important : le pommier/oranger, les roses blanches et roses, les robes blanches, les trois fleurs de lys etc.).

L'*hortus conclusus* marial et virginal devient par la suite plutôt un *hortus deliciarum*[46] profane, un verger courtois, les éléments qui subsistent suggérant leur complémentarité foncière. C'est comme si le spectateur regardait les différentes facettes d'un cube transparent, dont une est directement illuminée, visible, tandis que les autres sont indirectement touchées par cette lumière, étant plus discrètes que la facette illuminée dans la perception visuelle du cube. La grille courtoise est la facette mise en valeur par Denis dans ce cas et son rayonnement touche aussi, en partie, l'interprétation mariale et celle parabolique.

La transformation de l'*hortus* n'est pas produite seulement par le nombre des personnages (deux chevaliers) ou de leur statut (il n'y a plus de figure dominante singularisée), mais aussi par le geste : comme nous venons de le mentionner, une femme, la plus proche de nous, est en train de goûter le fruit, renvoi possible à l'interprétation allégorique de la Vierge Marie – Nouvelle Ève, ainsi que signifiant du plaisir qui règne dans le monde courtois. On se rappelle l'allégorie des sens dans les tapisseries qui forment la série de *La Dame à la licorne* (ce n'est d'ailleurs pas peut-être par hasard que Denis va reprendre la toile de 1893 sous la forme d'une imitation de tapisserie), où la Dame touche les grains censées nourrir le faucon qui repose sur sa main. Similairement, dans la tapisserie *La Promenade* de l'ensemble *La Vie Seigneuriale* (Cl 2178), une femme porte un plateau de fruits, tandis qu'un homme, celui situé à droite, plus petit dans une tentative gauche de rendre la perspective, semble tenir dans sa main un fruit rouge. Dans *Le Bain* (Cl 2180), une femme apporte un coffret de bijoux, une autre joue d'un instrument à cordes et une troisième offre un plateau de fruits à la dame en train de se baigner. Ce motif est, par conséquent, récurrent dans l'iconographie courtoise, notamment dans les tapisseries, soucieuses de créer des allégories des sens et de mettre en scène un *locus amoenus*, lieu plaisant, plein de verdure, d'arbres, de musique et de fruits, lieu paradisiaque où l'aristocratie peut passer son temps de manière agréable. La tapisserie est, d'ailleurs, en soi, tout comme le tapis, un avatar de laine

[46] Au sujet du jardin amoureux courtois comme *hortus deliciarum*, voir John V. Fleming, « Hortus deliciarum », dans *Roman de la Rose: A Study in Allegory and Iconography*, Princeton, Princeton University Press, p. 54–103.

https://biblioteca-digitala.ro

du jardin, avec ses motifs végétaux, ses fleurs et feuilles qui aboutiront aux mille-fleurs, inaugurant une horreur du vide et un amour ardent pour l'espace plein, sans brèches[47].

On trouve ce *locus amoenus* dans l'Antiquité gréco-latine, ainsi que chez d'autres civilisations, notamment orientales. Des variations du *topos* sont présentes chez Virgile, dans l'*Énéide* et surtout dans les *Églogues*, ou chez Horace, où il est associé à l'*otium* – dans l'esprit épicuréen, le poète invite ses amis à jouir des plaisirs offerts par cet espace privilégié[48]. Néanmoins, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, on constate que le *locus amoenus* assume une ambivalence trompeuse, dans le sens où les lieux agréables sont maintes fois les témoins d'une brutalité actantielle manifestée sous la forme des rapts et des métamorphoses punitives. Le *topos* garde son caractère charmant, mais sa douceur qui invite au repos ou à la baignade (parce qu'on y trouve nécessairement une source d'eau, selon Ernst Curtius[49]) cache des dangers considérables, car l'apparent refuge peut à tout moment céder la place à la vulnérabilité[50].

Le Moyen Âge héritera de ce discours de l'Antiquité, qu'il transformera à sa guise, suivant les prescriptions et la vision chrétienne du monde, la poésie des IV^e^, V^e^ et VI^e^ siècles l'utilisant dans la description du paradis terrestre[51]. La réinterprétation

[47] Sur la convivialité du jardin et ses rapports avec la tapisserie et le tapis, voir Christiane Deluz, « Le jardin médiéval, lieu d'intimité », dans *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1990, p. 99: « On se promène dans le jardin, on y vit. Miniatures, textes littéraires et documents d'archives révèlent tout un mobilier de jardin, petites balustrades isolant un espace encore plus intime à l'intérieur du clos du jardin, tonnelle ou treille abritant une petite sente, sièges de brique ou de pierre recouverts de gazon, ornés de plantes, coussins, tables, et même, pour les plus riches, tapis d'Orient, tel celui du jardin du Roi mentionné par Joinville et qui donne vraisemblance au tapis 'd'oeuvre sauvage' dont parle le Dit du Lyon de Guillaume de Machaut. Les tapis sont d'ailleurs eux-mêmes figure et symbole du jardin avec leurs fleurs, leurs feuillages, leurs animaux, leur organisation de l'espace. »

[48] Pierre Gallais, Joël Thomas, *L'Arbre et la forêt de l'Énéide à l'Énéas*, Paris, Champion, 1997, p. 32 sq.

[49] Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 1953, p. 193–202.

[50] L'enlèvement de Proserpine se produit, par exemple, au moment où elle cueillait des fleurs sur les bords d'une source d'eau. De même, les compagnons de Cadmus découvrent une créature monstrueuse près de la source où ils étaient allés chercher de l'eau. Constituant un refuge, une sorte d'endroit rare et séparé des paysages typiques, le *locus amoenus* investit, de plus, la visibilité des corps d'une importance plus grande que d'autres *topoi* ; la visibilité devient d'autant plus précieuse qu'elle est comme cachée par le cocon protecteur du lieu plaisant. C'est pourquoi le *locus amoenus* est souvent assailli par des regards indiscrets et/ou étrangers : Actéon épie Artémis qui se baignait dans une source ; en guise de punition, il est métamorphosé par la déesse dans un cerf.

[51] Voir Jean Delumeau, *Une Histoire du Paradis*, t. 1 – *Le jardin des délices*, Paris, Faiard, 1992.

https://biblioteca-digitala.ro

médiévale du *topos* est encore plus intéressante à analyser dans la littérature profane, notamment dans les romans antiques, où la matière ancienne subit le contact avec la nouvelle manière d'écrire, de percevoir et de concevoir la réalité et la fiction. Le *locus amoenus* classique sera adapté à la sensibilité médiévale, chrétienne et courtoise, de son public. Dans le *Roman de Thèbes*, les Grecs assoiffés découvrent dans une vallée périlleuse un verger qui a toutes les caractéristiques du lieu plaisant. Au milieu, une jeune femme, Hypsipile, d'une rare beauté, est assise avec un enfant à l'ombre d'un laurier. Ces endroits presque édéniques seront, tout comme le jardin du paradis et les *loci amoeni* d'Ovide, maculés par la présence du mal. Lorsque la femme laisse son enfant sur un lit de fleurs pour montrer aux soldats une source d'eau, un serpent venimeux s'insinue dans le refuge et le tue. Le renvoi au paradis terrestre où s'introduit le diable sous la forme d'un serpent est transparent[52].

Le verger courtois, lieu privilégié de la rencontre amoureuse, perpétue à son tour cette ambivalence. Tristan et Iseut se cachent dans un verger où la fontaine substitue la source d'eau du *locus amoenus* classique. Mais les apparences agréables de ce lieu propice à l'amour sont illusoires, car les deux amants seront épiés par les barons ou par le roi Marc, dissimulé parmi les branches d'un arbre. Cet endroit tutélaire finit par les perdre, parce que leur amour est dévoilé, la vue, la découverte et le rapt du secret acquérant, par conséquent, le même statut rencontré dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Le verger est assailli en permanence par les regards des autres, qui lui sont extérieurs, mais à la différence du regard antique, ovidien, chargé de désir, celui présent dans le récit courtois est le plus souvent chargé de l'envie ou de la haine des « médisants ».

La poésie des troubadours et trouvères fera à son tour du verger-jardin l'endroit par définition du rendez-vous amoureux. Pourtant, le volet positif du *topos* n'est pas absolu dans le poème lyrique, car à l'aube, les amants sont pressés de se séparer, afin d'éviter les regards indiscrets. Le verger-jardin fonctionne par conséquent comme un refuge mouvant, opaque, mais toujours susceptible de gagner une transparence trompeuse et fatale pour le couple[53]. Il devient un espace de l'identité, opposé à l'altérité dangereuse, ainsi qu'un espace de l'attente : attente pleine d'espoir de l'Autre aimé, attente effarouchée de l'aube. On rencontre aussi, au Moyen Âge, une transgression de cet espace courtois vers la littérature religieuse, dans le cas de l'*Aube* bilingue de Fleury où, selon Lucia Lazzerini et Maria Luisa Meneghetti, les éléments du poème, certains spécifiques au genre de l'*alba*, composeraient, en fait, une allégorie de la Résurrection[54]. Nous avons dans ce cas la superposition d'une

[52] Ernesta Caldarini, « Un lieu du roman médiéval: le verger », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1982, n°34, p. 10.

[53] Cătălina Gîrbea, « Le pin et le sycomore comme marqueurs de la spatialité dans quelques romans arthuriens », *Les entre-mondes. Les vivants, les morts*, dir. Karin Ueltschi et Myriam White-Le Goff, Paris, Klincksieck, 2009, p. 143–160.

[54] Lucia Lazzerini, « Per un nuova interpretazione dell'*Alba* bilngue », *Studi Medievali*, 3e série, n° 20, 1979, p. 139–184 et « Nuove osservazioni sull'*Alba* bilingue », *Medioeva*

https://biblioteca-digitala.ro

image courtoise sur une image religieuse, mécanisme que nous rencontrons aussi dans les toiles de Maurice Denis.

Chez le nabi, le jardin-verger ne comporte aucune trace du mal, le peintre idéalisant encore davantage l'image du paradis où, même sous le regard de Dieu le père, s'était introduit le serpent. Représenté comme un espace de l'attente spirituelle et amoureuse, il rejoint les lieux communs (et plaisants) de la littérature médiévale. L'immobilité et l'hiératisme de la femme dans les toiles de Denis nous font aussi songer à la Dame des troubadours, apparition le plus souvent statique, tout aussi hors de ce monde que les présences féminines du peintre, qui domine son bien-aimé, élevée et placée au-dessus des gens ordinaires. Ses toiles semblent parfois traduire dans un langage pictural, plastique, la prééminence de la figure féminine de la *canso*, en la plaçant toujours au premier plan de la composition. Dans le *Verger des vierges sages*, la « dame élue » occupe, par exemple, avec sa stature imposante, toute la verticale du tableau.

Mais il revient à une autre toile de récupérer explicitement le terme « dame » des troubadours, *La Dame au jardin clos*, de 1894, connu aussi sous le nom de *Nu aux bouquets de violettes*[55]. Dans un *hortus conclusus* parsemé de petits ronds de fleurs blanches et d'arbres dont on n'aperçoit pas la couronne cette fois, se trouve une femme seule, sans ses compagnonnes des toiles antérieures. Auprès d'une table oblongue en marbre blanc, elle est assise sur un tissu blanc, image de la pureté. Sur la table, on voit deux cruches remplies de violettes, ainsi qu'un deuxième tissu, tacheté cette fois de petites fleurs rouges ternaires. Plusieurs symboles de la Vierge l'entourent : l'eau, renvoi à l'image de Marie-fontaine de vie ; les deux cruches, renvois, peut-être, aux représentations byzantines de l'Annonciation au puits, où Marie est figurée souvent avec une cruche à la main ; les violettes, symboles de l'humilité, associées à la Vierge depuis la Renaissance[56].

La figure féminine réunit ce que dans le *Verger des vierges sages* était encore physiquement séparé, quoique symboliquement réuni, par les arbres jumelés, les deux côtés apparemment contradictoires, mais en réalité complémentaires : le côté chaste et sage et le côté charnel et sensuel de la femme. Il se peut aussi que la Dame réunisse les deux volets qui composaient l'amour courtois : l'amour pur et l'amour matériel, car selon le *domnejaire* anonyme du XIV[e] siècle repris et commenté par René Nelli, il y avait plusieurs statuts de l'admirateur-amant, y compris celui

Romanzo, n° 10, 1985, p. 19–35; Maria Luisa Meneghetti, « L'Alba di Fleury, un *Osterlied* », *Miscellania Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, dir. Claude Faucon, Alain Labbé, Danielle Quéruel, Champion, Paris, 1998, t. 2, p. 969-983.

[55] La toile fut exposée, selon Jean-Paul Bouillon, sous le nom *Nu au bouquet de violettes* en 1894 chez Le Barc, ainsi que, peut-être, aux Indépendants et au premier Salon de La Libre Esthétique de Bruxelles, sous le nom *La Dame au jardin clos*. Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, Genève, Skira, 1993, p. 54.

[56] Simona Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden, Brill, 2008, p. 85.

https://biblioteca-digitala.ro

charnel. Ces étapes étaient au nombre de quatre: *fenhedor* (soupirant), *precador* (suppliant), *entendedor* (amant agréé) et *drut* (amant charnel)[57].

D'après Jean-Paul Bouillon, la toile aurait été inspirée à la fois par *L'Amour sacré et l'Amour profane* de Titien et par *L'Espérance* de Puvis de Chavannes[58]. On retrace l'influence de cette dernière dans la mise en scène de la femme, sa nudité chaste, le vêtement blanc tombé par terre et sur lequel elle reste assise. Pour ce qui est de la toile de Titien, Maurice Denis en change complètement l'apparence, tout en gardant l'idée d'un amour double, profane et sacré. Tout d'abord, il choisit de représenter les deux Amours par une figure féminine unique au premier plan et au milieu de la toile, qui occupe, comme la Vierge sage du *Verger*, toute la verticale de la toile et une bonne partie de l'horizontale, étant douée d'une grandeur solennelle. Sa nudité est presque dépourvue d'érotisme, très pâle et sage, la lubricité n'étant pas le but de Denis. Il semble vouloir suggérer la communion de la chair et de la spiritualité dans un seul être, capable d'un amour supérieur[59]. Le peintre substitue aussi la fontaine de Titien par les deux cruches aux connotations mariales, remplies d'eau et de fleurs.

En mars 1888, Maurice Denis exprimait la même idée, cette fois dans son *Journal* : «...ce sont ces filles qui, à mon idéal de Vierge en robe blanche, ont ajouté cet autre idéal de la Vierge nue. Au lieu du Cloître, j'ai trouvé l'Atelier, l'Atelier avec sa frivolité et sa débauche ; et moi, je cherche à unir les enseignements de la terre aux enseignements du ciel, et ma raison élargie s'ouvre à plus d'idées diverses[60]». Dans et par son corps, la femme symbolise par la suite, tout comme dans *L'Échelle dans le feuillage*, l'union et la communication entre le plan concret de l'existence et celui spirituel et affirme de nouveau son rôle d'intermédiaire entre différents états existentiels.

Cette ambiguïté classique de la femme idéalisée et individualisée, surhumaine, mi-femme, mi-divinité, qui a donné naissance aux théories concernant les rapports de causalité entre l'essor et l'épanouissement du culte et de la littérature mariale et la naissance de la poésie courtoise, ainsi qu'à la théorie des origines cathares de cette lyrique, on la retrouve aussi dans le *Journal* de Denis sous la forme inattendue d'un poème, daté 1891 et intitulé le *Dit de celle qui fut aimée*. Le peintre élabore ce texte après la lecture d'un article élogieux de Gustave Geoffroy, paru

[57] René Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, Édouard Privat, 1963, p. 179–180. Voir aussi Glynnis M. Cropp, *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, p. 50 sq.

[58] Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, *op.cit.*, p. 54.

[59] Panofsky rappelait à juste titre, dans son commentaire de *L'Amour sacré et de l'Amour profane*, les idées de Marcel Ficin, concernant les Venus jumelles, dont l'une était l'image de la beauté éternelle, tandis que l'autre incarnait la beauté fugitive de l'ici-bas. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 223 *sq.*

[60] Maurice Denis, *Journal*, t.1, *op.cit.*, p. 68.

https://biblioteca-digitala.ro

dans *La Vie artistique* suite au septième Salon des Indépendants[61]. Dans cet article, l'auteur décrit Denis comme un archaïque, qui s'est isolé dans un « béguinage de peinture », fidèle à sa religion de l'art. Geoffroy fait surtout l'éloge de la toile *Mystère catholique* et de la connaissance de la vie cléricale dont le peintre fait preuve dans ses compositions :

Maurice Denis, dont le nom apparaît pour la première fois dans les expositions, est un artiste épris de synthèse, dont on peut attendre des œuvres charmantes et subtiles. C'est un archaïque dans la série qu'il nous montre aujourd'hui, il s'est enfermé dans un béguinage de peinture visité par les délicieux rayons du soleil couchant. Il regarde, dans le silence, les sœurs aux coiffes bleuâtres qui passent dans le braisillement des lumières, auprès de la Vierge en or, - il célèbre avec dévotion le *Mystère catholique* où le diacre s'avance vers la sainte, précédé de deux enfants de chœurs, dans la chambre ouverte sur le coteau fleuri d'arbres roses. C'est un poète qui se plaît aux glissements des pas, aux gestes lents, aux corps ployés comme des lis, aux flottements d'encens. C'est en même temps un observateur de la vie cléricale, il sait les regards brefs cachés aux bords des paupières, les crânes pointus, les mains molles. Il connaît les soirs de dimanches, les femmes en promenade aux bords des canaux, dans le violet du soir, sous les ciels roux et verts[62].

À part son admiration pour les figures féminines, dont les corps sont « ployés comme des lis » et les gestes lents et discrets, Geoffroy apprécie l'air médiéval que le peintre insère dans ses compositions : « Il n'y fait pas apparaître le sens d'aujourd'hui, il en marque surtout le côté ancien, la poésie de moyen-âge[63]. » L'auteur de l'article observe aussi l'alternance de ce côté ancien avec le côté moderne de certaines toiles, comme le *Motif romanesque*, exposé au même Salon. La référence au Moyen Âge, dans cet article, est peut-être la source de l'atmosphère médiévale qui domine le poème écrit par Denis immédiatement après la lecture de la chronique.

« Celle qui fut aimée » et qui « dit » ses sentiments et ses pensées à l'égard du peintre, de son œuvre et de son amour, semble à la fois une femme terrestre, de chair, et une femme irréelle, qui porte des insignes divines. Elle pourrait être même la Vierge, protagoniste du *Mystère catholique* analysé par Geoffroy. Empruntant un jeu sémique spécifique à la poésie courtoise, cette voix féminine décrit un amour ambigu et double, à la fois chaste et charnel, pieux et ardent, sacré et profane : « Il est sorti de mon béguinage avec des œuvres pour les fêtes du monde/ J'avais posé devant lui en notre solitude, et la nudité de mon âme !/ Il révèle l'intimité de notre amour/ J'ai passé parmi ses arbres d'or, en cette chambre étrange je me suis

[61] Catherine Verleysen, *Maurice Denis et la Belgique, 1890–1930*, *op.cit.*, p. 19.

[62] Gustave Geoffroy, « Les Indépendants », dans *La Vie artistique*, Paris, E. Dentu éditeur, 1892, p. 310–311.

[63] *Ibidem*, p. 311.

https://biblioteca-digitala.ro

assise,/ Je suis la vierge de lys qu'ils admirent[64]. » Le syntagme la « vierge de lys » fait penser immédiatement aux appellations « vierge au lys » ou « Notre-Dame-du-lys », utilisées pour désigner la Vierge.

Le langage emprunte aussi d'autres termes religieux, comme le « béguinage », utilisé par Geoffroy dans sa chronique – appartenance à une communauté monastique personnalisée par la femme qui lui attache une marque de la possession : « *mon* béguinage ». Admirée, centre d'un culte, d'une communauté spirituelle qui lui est dévouée et qui fait l'éloge de sa beauté, cette femme pourrait être à la fois la Femme chrétienne par excellence, Marie, et la Dame des troubadours, sujette à l'admiration de tous, pucelle située sous le signe de la pureté et d'un amour fortement spirituel. Elle affirme même avoir posé devant le peintre, dans la « nudité de son âme », un oxymore : au lieu de poser avec son corps, comme les modèles habituels, afin que les peintres fassent des esquisses et études anatomiques, cette femme s'érige comme un modèle incorporel. Tout le texte joue d'ailleurs sur un paradoxe rencontré à la fois dans les textes courtois, qui utilisent parfois un lexique religieux pour désigner la Dame aimée, et dans les textes religieux, descriptions des extases qui, chez Thérèse d'Avila, par exemple, gagnent une corporéité insolite[65].

Tel un Dieu dans le tabernacle, cette présence féminine s'insinue et infuse les œuvres de Denis, tout en étant entourée de mystère et de secret : « S'il est peintre, c'est qu'il m'a aimée/ Je suis au cœur de son œuvre comme au tabernacle le Dieu caché[66]. » Les références à Marie continuent dans les strophes suivantes, avec des renvois à une fécondité d'ordre spirituel et esthétique : « C'est son esprit seulement que notre amour a fécondé : j'ai mon ventre, mon doux ventre chaste et je n'enfanterai pas. Car je n'étais belle que pour lui. / Or voici mon œuvre est faite : ce sont ses peintures[67]. » À la fin du poème, la voix féminine mentionne un livre, plein de prières, qui a peut-être un correspondant pictural dans le livre mis sur les genoux des muses dans la toile éponyme ou de la Vierge dans le *Verger des vierges sages* : « mon livre qu'il a peint de ses couleurs folles, comme de gloire impure[68]. »

À la fin du texte, la femme exclame : « Je prie, que cette femme vienne et qu'elle l'aime ». Plus tard, Denis désignera dans son *Journal* Marthe, sa fiancée, comme « celle qui doit venir[69] ». Alors, l'hypothèse d'identification la plus valable serait

[64] *Ibidem*, p. 83.

[65] Voir à ce sujet Julia Kristeva, « La Passion selon Thérèse d'Avila », *Topique*, t. n° 96, n° 3, 2006, p. 39-50 et Bernard Sesé, « Poétique de l'extase selon sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix », *Savoirs et clinique*, t. 8, n° 1, 2007, p. 27–35.

[66] Maurice Denis, *Journal*, t.1, *op.cit.*, p. 83.

[67] *Ibidem*, p. 84.

[68] *Ibidem.*

[69] Maurice Denis, *Journal*, t.1, *op.cit.*, p. 91 : « Nous avons lu des choses intimes de l'année passée, et je lui fais une copie de *Où est tu, Celle qui dois venir*. Je m'étonnais de ses abandons si tôt : qu'elle avait dû souffrir, elle, depuis un an qu'elle m'aimait ! »

https://biblioteca-digitala.ro

celle d'une présence féminine d'outre-monde, qui cède sa place à Marthe et à son amour terrestre dans l'âme de Denis.

Sous aspect formel, le titre de ce poème est surprenant par la référence faite au genre médiéval du *dit*, genre flou, aux contours indécis. Dans le monde des médiévistes, les théorisations du dit ne convergent pas : certains hésitent à le considérer un genre littéraire à part entière, étant donné la fluidité et le caprice de sa dénomination, utilisée pour désigner des œuvres très différentes (ce qui fait du dit un genre « fourre-tout[70] »), tandis que d'autres le définissent comme un texte essentiellement moral et didactique[71] ou comme une œuvre personnelle, dont le trait original est le *je* qui, à la différence d'autres genres médiévaux, exprimerait son individualité et sa subjectivité[72].

Les traces des deux derniers traits sont identifiables aussi dans le *Dit de celle qui fut aimée* : d'une part, on constate un léger côté didactique du discours, censé donner des conseils au peintre, même si la voix féminine utilise la troisième personne au lieu de la deuxième personne du singulier (ses mots ont de manière évidente comme destinataire le jeune artiste), d'autre part, on note la sensibilité et l'émotion dégagée par ce *je* féminin dont l'identité reste ambiguë, mais qui aborde

[70] Monique Léonard, *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Champion, 1996, p. 12-20. Paul Zumthor est parmi les plus importants représentants de ce courant, ayant donné une définition très large aussi bien dans son *Histoire de la littérature française* de 1954 que dans son *Essai de poétique médiévale* de 1972, quoiqu'un peu plus nuancée dans ce dernier (le lyrisme persuasif, démonstratif et ou délibératif, ainsi que le fait d'être un texte non-chanté sont pour Zumthor les particularités les plus notables du genre). Jacques Ribard et Daniel Poirion ont à leur tour donné des définitions très larges du dit. Cette difficulté définitionnelle est d'ailleurs ancienne, on la retrouve en effet chez J. B. la Curne de Sainte Palaye, et par la suite chez les linguistes et historiens littéraires du XIX[e] siècle.

[71] *Ibidem*, p. 20-27. Les représentants de cette tendance d'identifier le dit à sa fonction morale existèrent depuis le XIX[e] siècle. Au XX[e] siècle on note les travaux de J. Coveney, qui voyait le dit comme une continuation des poèmes didactiques écrits en latin au XII[e] siècle. Hans-Robert Jauss reprendra cette idée en 1962, associant allégorie et visée didactique pour donner une définition du genre. Daniel Poirion constatera lui aussi le penchant pour l'allegorie des dits tardifs, courtois, qui étaient presque des versions en miniatures du *Roman de la Rose*, ayant une dimension allégorique et par conséquent une fonction morale importante. Jean-Charles Payen, dans son *Histoire littéraire de la France* fait un rapprochement entre le dit et l'*exemplum*, genre moralisant, gardant le projet didactique comme essence du dit dans son *Dictionnaire international des termes littéraires*.

[72] *Ibidem*, p. 28-30. Au XX[e] siècle, le premier à innover l'approche de ces textes médiévaux fut Gustave Lanson, qui identifia un lyrisme bourgeois (fait de chansons, complaintes, dits, disputes et congés), issu, selon lui, d'une particulière « motion de l'esprit », pour lequel il propose le syntagme « poésie personnelle ». D'autres auteurs ont soutenu cette théorie par la suite, parmi lesquels Jacqueline Cerquiglini-Toulet (avec ses trois caractéristiques du dit : la discontinuité, le *je* et le présent, l'enseignement – donc un côté didactique aussi) et Michel Zink, qui voit dans le dit un genre subjectif par excellence.

https://biblioteca-digitala.ro

une tonalité très personnelle, on dirait même confessive. Les dimensions du texte sont aussi conformes aux spécifités du genre : au total 23 vers, dont la plupart sont des vers doubles, voire triples (qui occupent 2 ou 3 lignes), ce qui est dans les limites du genre identifiées par Monique Léonard[73]. L'un des attributs du dit médiéval était, d'ailleurs, sa brièveté[74], le vers long et la rime inconséquente du poème de Denis étant en revanche des signes de la modernité. L'allégorie constitue à son tour un trait du dit, qu'on retrouve partiellement dans le texte de Maurice Denis. L'ambiguïté de la voix féminine, de son identité, découle d'un usage allégorique du langage, qui reprend des termes religieux et les transpose dans un discours amoureux.

S'il est difficile de circonscrire d'un point de vue conceptuel le genre du dit, il est néanmoins possible de tracer ses catégories et son évolution, qui sont interdépendantes : on identifie alors des dits moraux, des dits satiriques, des dits et récits religieux, des prières, des fabliaux, des dits d'amour courtois, des dits historiques[75] etc. On note que les dits religieux étaient les plus nombreux au début du XIII[e] siècle, soit avant 1240, tandis qu'entre 1240 et 1280 les dits satiriques sont majoritaires et après 1280 (jusqu'en 1340), ceux moraux[76]. Toujours au XIV[e] siècle, vers la dernière période du genre, on note l'apparition de plus en plus nombreuse de dits amoureux, à dimension allégorique et visée édifiante, voire moralisante. On remarque surtout dans ce sens les œuvres de Guillaume de Machaut, avec des textes comme *Le Dit du Verger*, inspiré directement du *Roman de la Rose*[77].

On ne connaît pas exactement les sources de Maurice Denis, mais le choix du titre nous indique qu'il avait le plus probablement lu auparavant des dits médiévaux. Le contenu est empreint d'une atmosphère médiévale, chrétienne et courtoise à la fois : le verbe *prier* a trois occurrences et le nom *prière* est présent une fois, à la fin du poème. Le vocabulaire religieux, ainsi que l'épanouissement émotionnel perceptible dans les derniers vers nous font penser effectivement à une prière dont le destinataire n'est pas tant Dieu, que le jeune artiste Denis.

En revanche, les plaintes et les accusations de la voix féminine (« Il est sorti de mon béguinage », « Las ! Je suis l'ignorée : je n'aurai point de part à sa gloire et je sais qu'il ne m'aime plus », « Il m'oublie/ Ce furent les joies des jours passes[78] ! ») font aussi ressembler le texte à une complainte amoureuse : une Dame, qui fut aimée, qui ne l'est donc plus, rappelle les joies de jadis et se plaint d'être oubliée par son amant. C'était d'ailleurs un procédé classique de la lyrique courtoise. Avec

[73] Monique Léonard, *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, *op.cit.*, p. 68.
[74] *Ibidem*, p. 83 sq.
[75] *Ibidem*, p. 217–218.
[76] *Ibidem*, p. 220.
[77] Daniel Poirion, « Traditions et fonctions du dit poétique au XIV[e] et au XV[e] siècle », *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. 1, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1980, p. 147-150 et Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIV[e] siècle: étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980, p. 85–86.
[78] Maurice Denis, *Journal*, t.1, *op.cit.*, p. 83–84.

https://biblioteca-digitala.ro

une popularité considérable à la fin du Moyen Âge, la complainte amoureuse est un genre essentiellement féminin, empreint d'une mélancolie similaire à celle qui règne dans la chanson de toile, exprimant, selon Daniel Poirion, « la tristesse d'aimer et d'être mal aimée, quand l'autre, c'est-à-dire l'homme, semble seul disposer de la joie[79] ». Toujours selon Daniel Poirion, la prière et la complainte sont apparentés, avec un rythme et un sujet similaires. La transition d'une à l'autre « se fait aisément quand la déploration se nuance d'imploration[80] ». Même si on ne connaît pas les lectures de Maurice Denis qui ont contribué à la rédaction de ce poème, il semble avoir eu au moins l'intuition importante de ce passage et de cette parenté.

Poème étrange, *Le Dit de celle qui fut aimée* est doué d'une nature hybride. Le résultat est un composite non seulement d'éléments médiévaux, mais aussi de genres médiévaux et de sensibilité nouvelle, symboliste, un transfert culturel qui aboutit à des formes inédites. Ce poème n'est d'ailleurs pas la seule tentative littéraire de Denis. Selon Catherine Verleysen, il y aurait eu même un rapport de proximité entre ce texte et un essai en prose mentionné par Denis dans une lettre à Lugné-Poe[81]. Intitulée *Images du froid*, cette création était très symbolique, féminine, mystique et douée d'une épigraphe de Maurice Maeterlinck. Nous ne connaissons pas son contenu, mais il est certain que Denis a été inspiré simultanément, aussi bien dans sa peinture que dans ses tentatives littéraires, par le Moyen Âge (lu et perçu à travers le filtre de la sensibilité symboliste) et par le symbolisme.

[79] Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince : l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine, 1965, p. 415.
[80] *Ibidem*, p. 417.
[81] Catherine Verleysen, *Maurice Denis et la Belgique, 1890-1930*, *op.cit.*, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro

LE VERGER DANS LA PEINTURE ET LES VERS DE MAURICE DENIS – ENTRE PARABOLE, HORTUS CONCLUSUS MARIAL ET VERGER COURTOIS

Abstract

This paper aims to analyze the pictorial and literary versions of the medieval vergier and its main figure, the lady from courtly love, a locus frequently used by Maurice Denis, a postimpressionist painter, in his paintings and texts. The image of the lady from courtly literature dominates his work, without being a simple and anachronical transposition of a medieval ideal at the end of the XIXth century. On the contrary, Maurice Denis gives new meanings to this locus and its main feminine figure, adapting them to the symbolist sensibility of his time. The paper traces three versions of the vergier and hortus conclusus; two of them have a dominantly religious dimension – the hermitage orchard and the virginal orchard – whilst the third one is mainly profane, infused by courtly love.

Keywords: Maurice Denis, Symbolism, Postimpressionism, courtly love, orchard, hortus conclusus.

Rezumat

Prezentul studiu analizează declinările picturale și literare ale unui locus medieval prin excelență, grădina-livadă închisă privilegiat de pictorul postimpresionist Maurice Denis în operele și textele sale. Imaginea doamnei din literatura curtenească domină creația acestuia, fără însă a fi o simplă și anacronică transpunere a idealului medieval la sfârșitul secolului al XIX-lea. Din contră, Maurice Denis realizează o resemantizare a locusului și a figurii sale feminine centrale, adaptându-le sensibilității simboliste. Articolul urmărește trei ipostaze ale grădinii-livadă închise; două dintre acestea au valențe religioase – livada-ermitaj și livada virginală – pe când a treia este predominant laică, curtenească.

Cuvinte-cheie: Maurice Denis, simbolism, postimpresionism, literatură curtenească, livadă, hortus conclusus.

https://biblioteca-digitala.ro

LITERATURA FRANCEZĂ A RĂZBOIULUI ÎN ROMÂNIA (1916–1926). UN NUMĂR DIN „ANNALES", SCRIITORII PACIFIȘTI ȘI SCANDALUL BARBUSSE

Raluca Dună*

Am ales numărul din „Annales", publicație franțuzească importantă, întrucât ilustrează un moment de intensă convergență politică și culturală între Franța și România. Dacă se poate spune și chiar s-a spus că fără Franța nu am fi câștigat războiul, este mai puțin subliniat modul în care alianța culturală dintre cele două țări, deja cu o tradiție în momentul izbucnirii Primului Război Mondial, a fost suportul solid și mediatorul alianței politice și militare. Intrarea în război a României de partea aliaților este marcată de un număr dedicat României de către prestigioasa revistă săptămânală „Les Annales politiques et littéraires", hebdomader care atinge un tiraj de aprox. 200 000 de exemplare în 1917. Acest număr dedicat „à nos amis roumains" prezintă cât mai multe fațete ale României, istoria, geografia, cultura, politica ei, toate pledând pentru legitimitatea acestui război și pentru *naturalețea* alianței franco-române. Neutralitatea însăși a fost o fațadă, dincolo de care strânsa colaborare dintre români și francezi și-a văzut de drumul firesc, pe plan umanitar, politic și cultural. Voi discuta pe scurt cele mai importante piese ale sumarului din 17 septembrie 1916 și relevanța numelor care semnează. *La nouvelle alliée*, de Paul Deschanel este un articol dedicat României de către unul dintre cei mai importanți politicieni francezi ai momentului (adversar al viitorului președinte Clemenceau, cu care s-a și duelat, el însuși președinte al Franței în anul 1920). Aflăm din acest articol că pe 9 ianuarie 1915 o mare manifestație franco-română avusese loc la Paris, unde luase cuvântul republicanul Deschanel, lăudând atunci intrarea Romaniei în războiul balcanic. Textul are forma unui interviu pe care „Les Annales" îl iau lui Deschanel despre țara noastră, iar acesta începe prin a lauda acțiunea pro-franceză a revistei „Annales" în România (felicită opera excelentă a revistei în România și serviciile aduse implicit Franței prin aceasta). Deschanel evocă evoluția politicii românești și avantajele intrării în război alături de aliați: aceștia vor oferi României Transilvania, Banatul, Bucovina, adică dezrobirea a trei milioane și jumătate de români. După ce trece în revistă pe intelectualii, oamenii politici (Regina ocupă un loc special) care au contribuit la noua politică *națională*, finalul intervenției revine la comunitatea de sânge dintre aliații români, francezi și italieni: „Români, italieni, francezi, același sânge curge în venele noastre". Înseamnă că alianța e mai mult decât o alianță politică și militară, este bazată pe *familia* națiunilor latine care își ajută

* Cercetător științific, Institutul de Istorie și Teorie Literară „George Călinescu" al Academiei Române; e-mail: ralucduna@yahoo.com

RITL, p. 340–350, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

şi apără membrii, teritoriul, rasa. România-soră, o sintagmă relevantă, este titlul unui articol de Jean Richepin: *Notre soeur*. Jean Richepin, membru al Academiei Franceze, scriitor prolific (autor al unui volum de poeme scrise în timpul războiului şi apărut la Flammarion, în 1919), călător pasionat prin ţări exotice şi cunoscător la faţa locului al României, scrie entuziasmat:

> „C'est en Roumanie même, où j'ai passé, parlé, interrogé, senti battre à l'unisson de mon coeur le coeur roumain, c'est en pleine communion de pensée avec la pensée roumaine, c'est donc bien sans aucun artifice littéraire, mais au contrôle raisonné de l'observation, que j'ai pris conscience de notre parenté. Je ne m'amuse pas à une image, j'énonce bel et bien un fait, quand j'appelle la Roumanie notre soeur"[1].

Alianţa franco-română, România-soră nu e o metaforă, o imagine frumoasă. Francezul care ajunge în România şi mai ales în Bucureşti – iar semnatarul acestor rânduri scrie din propria experienţă – experimentează aici comunitatea de simţire şi gândire latină dintre francezi şi români. La rândul ei, Hélène Vacaresco semnează o proză, *Pendant la guerre* (de precizat: din timpul războiului balcanic) şi poezia patriotică *Mon pays*. Hélène Vacaresco, autoare franco-română, face un elogiu poetic al visului vechi de libertate, un vis tumultuos al „rasei", deci al naţiunii sale: „Oui, j'ai su dès les jours de l'enfance vivace/ La liberté naïve et la limpide audace./ (...) Et j'entendais, au bruit de mon voeu dévorant,/ Ma race qui chantait en moi comme un torrent". [„Da, am cunoscut din zilele vioaie ale copilării/ Libertatea naivă şi îndrăzneala curată/ (...) Şi am auzit, în zgomotul jurământului meu devorant,/ Rasa care cânta în mine ca un torent".] Iconografia adiacentă prezintă personalităţile din jurul Cercului Annalelor române – al cărei preşedinte era doamna Vacaresco (prima asociaţie, fondată în 1911, a propagandei franco-române) – sub deviza „La croisade en faveur de l' Union Latine". Această idee a Uniunii latine – militare, culturale, umanitare etc. – bazate pe *rasa* comună, pe ideea de familie care-şi apără membrii este un leitmotiv recurent al acestui număr. B. Vaschide (profesor la Sorbonna, poate rudă cu Nicolae Vaschide, celebru psiholog român care a trăit la Paris, până în 1907), a cărui soţie lucrează la Ministerul de propagandă francez, scrie despre *La famille royale*, un articol bogat ilustrat, centrat pe ideea de familie şi pe personalitatea captivantă a Reginei Maria, ea însăşi imagine a maternităţii (Maria e mama a şase copii). Funck-Brentano scrie un articol despre Bucureşti. Autorul merită o scurtă menţiune: este un reputat istoric, arhivist, scriitor francez al momentului, unul dintre primii promotori ai francofoniei, primul conferenţiar al

[1] „Chiar România e locul unde am trăit, vorbit, chestionat şi simţit bătând la unison inima mea cu inima românească, într-o plină comuniune a gândirii mele cu gândirea românească, nu e deci niciun artificiu literar. ci o observaţie raţională, faptul că am dobândit aici conştiinţa rădăcinii mele. Nu mă delectez cu o imagine, enunţ pur şi simplu un fapt,când numesc România sora noastră". [trad. m.] – Jean Richepin, *Notre soeur*, „Les Annales", 17 Septembre 1916.

https://biblioteca-digitala.ro

Alianței franceze în Statele-Unite, în 1905, apoi la Viena, Praga, Budapesta, dar și în România. (Unul dintre fiii săi, aviator, moare în iunie 1916, în Vosgi, altul va ajunge unul dintre fondatorii revistei „Le Monde".) Funck primise în 1907 premiul Berger al Academiei Franceze pentru opera sa de istoric. Cu alte cuvinte, articolul său despre București are o considerabilă greutate politică și culturală. Un anume Paul Labbé scrie despre bogățiile țării, cu preponderență despre petrolul acesteia. Cine este autorul? Unul dintre primii francezi care au călătorit în Rusia, etnolog, lingvist, între 1905–1919 secretar general al Société de géographie comerciale din Paris, apoi al Alianței franceze. Știm că face numeroase călătorii în Balcani înaintea, în timpul și după Primul Război Mondial, deci este posibil ca informațiile sale să fie culese de el însuși, la fața locului. E. Herriot scrie despre armata română, *La force roumaine*. Numeroase ilustrații, reproduceri ale unor fotografii, desene, tablouri, însoțesc articolele, astfel încât cititorii francezi pot vedea cum arată sora și aliata lor, România. Observăm că autorii francezi care scriu în acest număr sunt oameni politici și oameni de cultură importanți, care au vorbit în favoarea României pentru că îi cunosc istoria, geografia, cultura sau cunosc în mod direct România.

Semnează și autori români. Vasile Pop scrie despre *Les français en Roumanie*. Un articol, *La poésie*, e semnat de Leon Lahovary, fiul lui Ion Lahovary și autorul a două volume publicate la Paris, unul dintre ele, din 1916, intitulat *La Jonchée*, cuprinde poeme de război din anii glorioși 1915–1916. Interesant ce se publică la rubrica *Pages oubliées*: *Chants et legendes du cobzar*. Titlul e legat de un volum de cântece populare culese de aceeași Elena Văcărescu, care a circulat în variantă franceză, engleză și germană (traducerea în germană aparține Reginei Carmen Sylva) în Europa începutului de secol XX, provocând entuziasm. (Despre succesul acestui volum în epocă avem o mărturie impresionantă: Borges reproduce din memorie, în 1980, la o întâlnire la care îi este prezentat românul Matei Călinescu, un bocet din *Les chants du cobzar*, un ciclu din volumul respectiv[2]). La această rubrică sunt publicate două texte populare, amestec de Lorca și Miorița: *La tente du soldat* și *Je suis content*, asemănătoare ca tematică și stilistic cu bocetul memorat de Borges și reprodus în jurnalul lui Matei Călinescu. Pe aceeași pagină a revistei figurează un *Appel aux armes* și versuri de Auguste Dorchain (poet francez laureat, autor și al unui volum dedicat lui Michelet, care poate explică afinitățile lui cu România). Versurile lui Dorchain sunt replica franceză a unui poem de M. Radulesco, publicat în „Les Annales roumaines" și în ziarul „Acțiunea" și recitat la Ateneul bucureștean de Monsieur de Max, ni se precizează într-o notă. Acest M. Radulesco este Mircea

[2] Matei Călinescu, *Un altfel de jurnal*, ed. Raluca Dună, București, Editura Humanitas, 2016, pp. 49–53. Volumul de cântece populare țigănești, culese și redactate în variantă franceză de Elena Văcărescu sunt publicate la Paris, într-un volum intitluat *Le Rhapsode de la Dambovița*, care conține un ciclu *Les chants du cobzar*. Este tradus în germană (de Regina Carmen Sylva) și engleză (Carmen Sylva și dra Alma Strettell) și circulă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, în mai multe ediții, în franceză, germană, engleză. Volumul este primit cu mare entuziasm, creațiile populare românești fiind comparate cu cele ale lui Homer sau Ossian.

https://biblioteca-digitala.ro

Rădulescu, autor al volumului *Poeme eroice*, 1915, propus de Delavrancea în 1916 la Premiul Academiei (el va colabora cu poeme patriotice şi la ziarul de front „România). Cel care recită pe scena Ateneului, la Bucureşti, acest poem care cheamă la luptă nu este altul decât monstrul sacru al scenei pariziene Edouard de Max, actor de teatru şi de cinema francez de origine română, cu studii la Paris, considerat de contemporani unul dintre cei mai buni actori francezi ai epocii (de Max era un actor foarte frumos, cu o voce extraordinară care păstrase blândul accent moldovenesc, un excentric care a jucat şi nud, în piese avangardiste, homosexual şi protector al lui André Gide, care îi dedică piesa *Saul* în 1903, dar şi al tânărului Jean Cocteau). Ramificaţiile culturale chiar ale unei simple note din acest număr sunt vaste şi ne dau o idee despre complexitatea legăturilor culturale dintre români şi francezi, în acel moment. Sub titlul *Pour L'Union latine et la Roumanie* sunt publicate trei texte poetice, unul semnat de celebrul poet italian Gabriele d'Annunzio, un text flamboyant in stilul său specific. Principele D'Annunzio a fost pilot de război şi un mistic al războiului, apreciat pentru misiunile sale imposibile de către toţi Aliaţii, şi de aceea o figură populară a propagandei naţionaliste şi pro-război din Italia, fiind chemat să vorbească trupelor înainte de atac. Poemul publicat în revistă se numeşte *Ressurection* şi e dedicat soldaţilor civilizaţiei: „pour les soldats de la civilisation", opuşi *barbarilor* inamici, cum caracteriza de obicei presa aliată pe soldaţii germani. (Între paranteze: guvernul italian e singurul care nu şi-a ajutat soldaţii prizonieri, din contra, exista un ordin ca ei să fie ucişi chiar de către italieni, d'Annunzio însuşi dând un astfel de ordin de tragere asupra unui convoi de italieni capturaţi de inamic). Versurile lui d'Annunzio sună nobil şi entuziasmant pentru ginta latină care va strivi *hidoasa hoardă* germanică: „Nous sommes les nobles, nous sommes les élus, et nous ecraserons la horde hideuse. (...) car pour les latins, c'est l'heure sainte" [Noi suntem cei nobili, noi suntem cei aleşi, şi noi vom zdrobi hoarda hidoasă (...) căci pentru latini, a sosit ora sfântă]. Alte două texte, un poem scris de omul politic Georges Trouillot, *L'heure italienne et roumaine* şi *Pour Helene Vacaresco*, de Marie-Anne Crochet, din care reţinem versul clamoros „c'est l'appel au combat, c'est l'appel a l' amour" completează tabloul cconvergenţelor culturale, politice şi militare ale acestui moment de cotitură în economia Primului Război Mondial. Viitorul ministru al afacerilor străine începând cu 1917 (până în 1920), Stéphan Pichon scrie despre *Le passé*, un text care începe prin a aclama popularitatea Franţei la Bucureşti şi care sfârşeşte prin a menţiona cele mai importante familii româneşti: Cantacuzinii, Bibeştii, Lahovary, Rosetti, Brătienii şi nu în ultimul rând interesele guvernului de a elibera cele trei milioane de români înrobiţi de maghiari. Pichon face o istorie a implicării politice franceze în „la reconstitution de l'antique nationalité de l'origine romaine", începând cu Michelet, autorul emoţionantei sintagme de „nation sacrifiée" aplicate românilor. Franţa îşi asumă rolul său de eliberator al unei naţiuni-surori din punct de vedere al originii, al rasei, dar şi al culturii. Sintagma revine şi în articolul Elenei Văcărescu despre acţiunile revistei *Les Annales roumaine*, practic ale Cercului Analelor româneşti, prezidat de Elena

https://biblioteca-digitala.ro

Văcărescu şi de Camille Blondel, ambasadorul Franţei la Bucureşti, până în 1916 (Cercul e instalat la Institutul Pompilian, şcoală de fete din Bucureşti). Articolul se termină cu aceeaşi sugestie a fraternizării: românii sunt fraţi, româncele surori, într-un sens însă foarte practic: mai multe doamne române din Cercul *Analelor* româneşti, în frunte cu Maria Filipescu (soţia unui important om politic) deschid o subscripţie în paginile publicaţiei şi reuşesc să strângă fonduri consistente pentru un convoi de ambulanţe trimis Franţei ca ajutor umanitar, spre furia germanofililor. Articolul demonstrează neutralitatea curajoasă a României, fraternizarea implicită a celor două ţări, sub forme caritabile sau culturale, încă dinainte de intrarea într-un război comun.

Se pare că impactul politic şi cultural al revistei „Annales" în România fusese puternic în epocă, revista – o parte a redacţiei – făcuse un fel de *tour de force* prin ţară, fiind sărbătorită în Jassy (sunt pomeniţi dintre amicii francofoni de la Iaşi Nelly Rakovitza, probabil din vechea familie Rakoviţă şi dr. Bogdan (în casa căruia generalul Berthelot va locui, la Iaşi, în timpul războiului). Redacţia revistei ajunge la Brăila şi Galaţi, unde prinţul Leon Cantacuzino organizează un fel de „apothéose française", la care participă şi generalul Aslan. La finalul articolului, Elena Văcărescu menţionează un alt eveniment monden, tot memorabil, balul Annalelor române din iarna lui 1915, evenimentul cel mai strălucitor al sezonului anterior, scrie ea. E menţionată şi reprezentaţia teatrală dată de cei mai importanţi actori români pe scena teatrului Regina Maria pentru strângerea de fonduri destinate refugiaţilor sârbi şi belgieni şi Crucii roşii din Marea Britanie.

Voi investiga acum al doilea aspect al dialogului franco-român din perioada Primului Război Mondial: receptarea literaturii franceze a războiului – întâi, prin traduceri. Dacă inventariem traducerile din marea literatură a războiului publicată chiar în anii războiului şi imediat după război, avem surpriza să constatăm că autorii europeni cei mai prizaţi sunt în primul moment cei francezi, de stânga, cu idei pacifiste. Între 1918 şi 1930 sunt traduse în română romane celebre precum *Prin furţuni de oţel* (f.a.), de Ernst Jünger, *Focul* (1918, 1935), de Henri Barbusse (traducere Felix Aderca, prima ediţie cu titlul *Prăpădul*), *Umilă viaţă eroică*, de Romain Rolland (1924, trad. Felix Aderca), Remarque şi Hašek fiind traduşi abia în anii '30 (*Peripeţiile bravului soldat...* sub titlul *Păţaniile unui tâmpit*, în 1931, iar Erich Maria Remarque, cu *Pe frontul de Vest nimic nou*, în 1929 şi *Întoarcere de pe front*, în 1931). Undeva după această perioadă, probabil în timpul celui de-al doilea Război Mondial, e tradus (de Virgil Tempeanu) şi un jurnal de război considerat post-factum, de către traducător, drept cel mai semnificativ pentru literatura europeană a Primului Război (*Jurnal de războiu în România*, de Hans Carossa, la Ed. Contemporană, f.a.), dar ne aflăm deja în altă perioadă, atât pe plan politic, cât şi literar, Carossa ilustrând o nouă ideologie în asecensiune... Revenind la epoca Primului Război Mondial, constatăm că literatura războiului presupune, în România, un calup întreg de literatură cu o tematică de război specific naţională, în care nu cred că putem decela o anume influenţă, dincolo de modelul narativ proustian

https://biblioteca-digitala.ro

al prozei camilpetresciene, care constituie un caz special. Aș atrage atenția dinspre zona naționalistă, pro-război, către zona mai puțin cunoscută, dar efervescentă în epocă și cu ecouri puternice în presă, influențată de autori francezi contemporani, precum Henri Barbusse și Romain Rolland, scriitori de marcă ai grupului Clarté. Aceștia constituie un model european, defetist al literaturii războiului și sunt traduși și popularizați la noi intens de către Felix Aderca, Ion Pas și soția lui, Sarina Pas-Cassavan, Eugen Relgis, G. Topârceanu, încă din 1919, în presă, dar nu numai. Și Camil Petrescu va scrie despre ei și despre alți scriitori ai războiului, dar abia în 1930 și într-un mod care indică depășirea acestei etape. Prezența acestora în spațiul cultural românesc va duce totuși la internaționalizarea problematicii de război, la depășirea problematicii naționale și naționaliste, la deschiderea către marea scenă a lumii culturale.

Antologia editată de Ion Pas în 1922, *Războiul*, e un astfel de moment de convergență care reflectă perfect receptarea ideilor politice și literare ale grupului francez. Prefața destinată publicului românesc e semnată de însuși Henri Barbusse, care se folosește de ea ca de o tribună a propagandei politice. „Iată o nouă antologie a scriitorilor războiului" își începe el discursul, pentru a sări de la zona strict literară către terenul ideologic[3]. Acea literatură a războiului care a exaltat virtuțile „cvasi-religioase" ale războiului nu e decât o plăsmuire a forțelor „exploatatoare", conservatoare și retrograde, care trebuie să se retragă în fața noului *adevăr* social. Asupritorii care pornesc războaie pentru a-și menține puterea trebuie dați jos, se înțelege, de forțele progresiste ale societății, de elita intelectuală eliberatoare – chiar și a unei țări „orientale" ca România, apreciază autorul prefeței. Barbusse își exprimă încrederea în receptivitatea publicului românesc la revoluția care se va impune nu doar „privirilor", ci și „voinței" noastre! Antologia, chiar dacă ideologizată încă din premisele ei, expuse în prefață, trebuie reținută ca prima antologie internațională editată în România în care se adună scriitori străini și români ai momentului care scriu despre experiența războiului. Este un moment editorial unic și un efort demn de reținut. La Cuprins observăm diversitatea scriitorilor, aleși din mai multe țări europene, dar și din Statele Unite (Whitman, Sandburg) și India (Tagore), dar și ponderea evidentă a scriitorilor francezi. Între aceștia figurează și o femeie, Magdeleine Marx, pacifistă, membră a grupului Clarté, dar și a Partidului Comunist Francez; textul intitulat *Femee*, care evocă prima zi de război, reține titlul romanului său publicat în Franța în 1919. Numărul scriitorilor francezi cuprinși în culegerea lui Ion Pas, opt, dintre care trei sunt Romain Rolland, Henri Barbusse, Anatole France (mai figurează Ch. Vildrac, scriitor cu vederi umanitariste, Octav Mirbeau, justițiar social, antimilitaristul Paul Lantelme și Guy de Maupassant) e concurat doar de numărul (egal) al scriitorilor români: Al. Brătescu-Voinești, Steuerman-Rodion, Eugen Relgis, B. Luca, V. Savel, Aron Cotruș, Camil Petrescu (cu *Mâna*)

[3] Henri Barbusse, în *Războiul*, culegere de Ion Pas, Editura Cugetarea – Delafras, București, 1922, p. 3. Antologia lui Ion Pas este recenzată pozitiv în presa vremii.

https://biblioteca-digitala.ro

şi Ion Pas însuşi, care în nota de subsol la proza sa *Tunarii* recunoaşte că a publicat un volum despre război care e o „carte proastă", dar scrisă cu „sinceritate" şi bune intenţii...

La rândul lui, Eugen Relgis (Eisig Sigler) publică un volum despre literatura războiului în care influenţa ideilor acestor scriitori francezi este la fel de evidentă. Eugen Relgis este un eseist foarte bun, cu idei puternice, teoretician al umanitarismului, afirmat pe plan internaţional. A fost un opozant convins al războiului, iar una dintre ideile sale care reţin atenţia este aceea că războiul ar fi încă mai feroce prin literatura, decât prin realitatea lui, care îi conferă permanenţă şi percutanţă în memoria umanităţii: „Literatura aceasta apare mai crâncenă decât războiul însuşi (...) Toată această tragedie de popoare încăierate ne apare şi mai teribilă – mai vastă, mai dureroasă, mai nimicitoare – prin literatura ei."[4] „Războiul scris" trebuie distins de cel real, afirmă el, realitatea pe care o instaurează literatura (înţeleasă în sens larg, incluzând ceea ce se publică în ziare şi periodice, broşuri ori materiale de propagandă etc.) e mai periculoasă decât realitatea războiului. Literatura pare că duce la o „spiritualizare" a războiului, falsă şi nocivă, căci de fapt ea continuă opera de „nimicire". Ea distruge individul: războiul e adus, prin literatură, dintr-o zonă socială, în „intimitatea" individului[5].

Această literatură defetistă, pacifistă, umanitaristă etc. intră pe o tot mai clară linie politică de stânga, comunistă ori de orientare pro-bolşevică: arta devine artă socială, după 1930 chiar şi în presa noastră fiind conotată negativ ca artă cu tendinţă sau *armă politică*, cum o numeşte G. Topârceanu într-un articol din „Lumea", în 1922[6]. Scandalul Barbusse din 1925 va da semnalul de alarmă cel mai elocvent legat de politizarea literaturii defetiste a războiului şi de folosirea ei în slujba politicii.

Felix Aderca tradusese *Focul* lui Barbusse într-o primă ediţie, chiar în 1918, sub titlul *Prăpădul* (*Focul* apare în Franţa în plin război, în 1916, câştigând şi un Goncourt); ediţia a doua tipărită de Aderca în 1935 poartă titlul *Focul*. Prefaţa lui Aderca e scrisă, aşa cum el însuşi declară, chiar a doua zi după decesul lui Barbusse. Celebrul scriitor francez, în vârstă de 62 de ani, e secerat de moarte chiar între zidurile Cremlinului, unde venise pentru o conferinţă, cum notează prefaţatorul! Barbusse e apreciat în primul rând pentru pacifismul său şi pentru ideile sale „defetiste", exprimate chiar din timpul războiului, în urma propriilor experienţe. Este abordată în această prefaţă şi o latură mai delicată a activităţii acestuia, inclusiv în România. Este ceea ce am putea numi scandalul Barbusse în România. Pe scurt: în septembrie 1924 Cominternul a organizat o diversiune în Sudul Basarabiei cu

[4] Eugen Relgis, *Literatura războiului şi Era nouă*, Bucureşti, Tipografia Nicolae Stroilă, 1919, p. 6.

[5] Relgis, op. cit., p. 12.

[6] G. Topîrceanu, în *Constatări şi pronosticuri*, „Lumea politică şi socială" (Iaşi), nr. 970, 1922, scrie despre umanitarismul grupului Clarté, despre R. Rolland şi H. Barbusse şi despre caracterul militant şi social al literaturii viitorului – care va deveni *armă de luptă*.

https://biblioteca-digitala.ro

scopul de a destabiliza situația României Mari și de a despărți Basarabia de Regatul României, constituit după război. În 1919 România ripostase Republicii bolșevice ungare și învinsese noua Republică Roșie, cucerind Budapesta într-o operațiune militară fulger. Unul dintre obiectivele URSS era anexarea Basarabiei și așa-zisa răscoală de la Tatarbunar fusese pregătită de agenți bolșevici infiltrați din URSS și veniți de peste Nistru care atrăseseră o parte a minorităților ruse, bulgare și ucrainiene cu scopul de a se ridica împotriva administrației românești, considerate asupritoare. Practic, au fost organizate niște jafuri, o serie de crime asupra primarului și jandarmilor români, s-a instalat haosul, dar intervenția Armatei regale române a stabilit rapid ordinea, au fost arestate sute de persoane și a urmat un proces. La acest proces a venit o delegație vest-europeană în frunte cu Barbusse, care apoi a vizitat și România. Ulterior, acesta, alături de alți intelectuali, au condamnat intervenția guvernului asupra populației, prezentând situația ca pe un abuz. Vizita din 1925 a lui Barbusse în România stârnește tot felul de reacții în presă. Aș aminti că în martie 1924 la Viena începuseră tratative diplomatice între URSS și România, întrerupte de România la cererea URSS de a organiza un referendum în Basarabia vizavi de unirea cu România. În iulie, la declarația URSS că ar considera Basarabia parte a Ucrainei, Regele scoate Partidul Comunist din legalitate. Cu alte cuvinte, situația este mai mult decât fierbinte. În *Prefața* la *Focul*, ediția din 1935, traducătorul Felix Aderca se referă la această venire a lui Barbusse în România din 1925, la invitația guvernului român, susține el, pentru a se documenta în privința unui scandal internațional. Datorită intervenției unor agenți secreți străini, scopul vizitei a fost denaturat în percepția publică și nici măcar Societatatea Scriitorilor Români nu a mai dorit să îl primească. Aderca spune că un asemenea mare scriitor merita o primire mai caldă din partea SSR, dar părerile în presa vremii sunt împărțite, stârnind aprigi controverse. (Aderca publică și în „Cuvântul", nr. 44 din 1935, un articol *Barbusse în România*). Dintr-o notă în „Lupta", nr. 1190 din 24 noiembrie 1925, vedem că Barbusse a participat la o întâlnire a sindicatelor de stânga, unde a stârnit agitație, soldată cu o încăierare între sindicaliștii comuniști și un grup de protestatari poate mai de dreapta sau poate doar anti-comuniști. Pe de altă parte, „Facla" îi este favorabilă, publicând un interviu cu scriitorul francez: *De vorbă cu Barbusse*, nr. 173 din 18 noiembrie 1925, semnat V. I. (Ion Vinea). Aș menționa că și Camil Petrescu scrie în „Omul liber", numărul 70 din 10 februarie 1930 un articol intitulat *În slujba păcii* (comentând volumul controversat din 1929 *Temoins de la grande guerre*). Aderca, tot în 1930, în cotidianul „Adevărul", nr. 14398 din 2 decembrie dedică un articol intitulat *Jocurile artei și ale războiului* scriitorilor europeni și români ai războiului (Barbusse, Remarque, Camil Petrescu și Rebreanu). Barbusse e nelipsit în toate articolele despre literatura războiului din prea românească. Istoria ulterioară ne-a demonstrat că Barbusse intrase în Comintern și că fusese agent bolșevic cu acte în regulă. Chiar dintre apropiații grupului Clarté se ridică, încă de la mijlocul anilor '20, vocea unui scriitor român, inițial pârtaș al aspirațiilor revoluționare – Panait Istrati. El lansează, la Paris, acuzații grave la adresa Uniunii

https://biblioteca-digitala.ro

sovietice şi a scriitorilor francezi revoluţionari din grupul Clarté, în special la adresa lui Anatole France şi Henri Barbusse. În 1925 şi în România apar ecouri ale acestei reconvertiri a lui Istrati şi ale acuzelor sale adresate scriitorilor francezi – *Panait Istrati contra lui Anatole France* apare în „Cuvântul literar şi artistic" în 1925, nr. 4. În Franţa, după 1928 şi până în 1935, se declanşează o acerbă campanie de presă împotriva lui, în care Barbusse joacă un infam rol central, acuzându-l pe Istrati că e agent al Siguranţei române. Retras în ţară (pentru o vreme îngrijit la mânăstirea Neamţ), Istrati trimite în 1933 la „Nouvelles littéraires" o ultimă scrisoare publică adresată lui Romain Rolland, fostul său protector şi prieten, în care încearcă să se apere de acuzaţii. Barbusse, pentru acest Istrati matur care „nu mai aderă la nimic" nu e altceva decât slujitorul unei ideologii, un scriitor care „ucide ideea"[7] şi nu face decât să ilustreze o ideologie politică.

În concluzie, „etapa" umanistă, spiritualistă, pacifistă a literaturii războiului e cea care a atras în general simpatia intelectualilor, mai ales în primii ani de după război. În difuzarea acestei influenţe în România, în anii '20, grupul Clarté (fondat în 1919) a avut o importanţă decisivă. Dincolo de traduceri ori de publicaţii precum cele ale lui Ion Pas sau Eugen Relgis, presa contribuie şi ea la receptarea acestei mişcări. Evoluţia receptării, de-a lungul unui deceniu, e grăitoare. Deschiderea faţă de literatura pacifistă ori faţă de internaţionala intelectualilor umanitarişti se va transforma într-o chestionare a posibilităţilor şi rosturilor literaturii după război. T. Teodorescu-Branişte, semnând cu pseudonimul Andrei, scrie în „Viaţa românească", nr. 9 din 1920, despre *Internaţionala culturii*; Topîrceanu, sub pseudonimul P. Nicanor, reproduce şi comentează primul apelul la pace al grupului parizian, în articolul *Internaţionala intelectualilor*, tot în „Viaţa românească", nr. 1 din 1920[8]. Un anume Rodan, evident, tot un pseudonim, publică *Bolşevicii* în „Rampa nouă ilustrată", nr. 983 din 1921 – un articol despre Romain Rolland şi Henri Barbusse în care intelectualii păcii sunt taxaţi deja fără menajamente drept bolşevici. Deja prin 1923-1924-1925 se discută şi în presa noastră, ca şi în cea europeană, despre o criză a literaturii (Tudor Vianu, *Dispariţia artei*, în „Adevărul", nr. 254 din 1925, M. Ralea, *Criza literară*, „Adevărul", 257 din 1925), sau, din contră, despre „renaşterea culturală în Europa (în „Lupta", nr. 583 din 1923 sau „Omul liber", 1923, nr. 4), scontată de un internaţionalist ca Ion Pas şi condiţionată de schimbări sociale. Mult mai târziu, în 1933, deci mult după Primul Război Mondial, un intelectual echilibrat precum Mihail Sebastian va vorbi în „Cuvântul", nr. 2877, despre „efectele războiului asupra romanului", şi anume despre cele două

[7] Panait Istrati, Scrisoare către Gerson, secretar al GPU (serviciile secrete ale URSS, pe vremea lui Stalin), trimisă din Abhazia, 4 decembrie 1928, în timpul călătoriei sale în URSS împreună cu scriitorul grec Nikos Kazantzakis. (*Two Letters to the GPU by Panaït Istrati*, pe site-ul marxists.org).

[8] P. Nicanor, *Internaţionala intelectualilor*, „Viaţa românească", nr. 1, martie 1920, pp. 169–171. Manifestul grupului, *Apel către intelectuali*, fusese publicat în cotidianul socialist „L'Humanité".

https://biblioteca-digitala.ro

direcții deja stabile în literatura de după război: direcția Proust și direcția Barbusse, aceasta din urmă asociată cu populismul, cu o literatură proletară promovată de Barbusse încă din *Appel aux inttelectuels*. Din fericire prima direcție a fost mai puternică, cel puțin pe plan literar, atât în Europa, cât și în România. În jurul anilor 1933 această etapă idealistă legată de intelectualii păcii pare încheiată.

BIBLIOGRAFIE

Barbusse, Henri, *Focul*, traducere Felix Aderca, cuvânt introductiv: Felix Aderca, colecția [editura] Șantier, București, 1935.

Brezuleanu, Ana Maria (ed.) și colectiv, *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919–1944)*, I–X, București, Editura Saeculum, 1997–2009.

„Les Annales politiques et littéraires", 17 Septembre 1916.

Călinescu, Matei, *Un altfel de jurnal*, București, Humanitas, 2016.

Istrati, Panait, *Chira Chiralina*, *Notă biobibliografică*, ebook, București, Editura Humanitas, 2014.

Istrati, Panait, Scrisoare către secretarul GPU Gerson, Abhazia, 4 decembrie 1928: *Two Letters to the GPU by Panaït Istrati*, pe site-ul marxists.org.

Nicanor [Topîrceanu], *Internaționala intelectualilor*, „Viața românească", nr. 1, martie 1920, pp. 169–171.

Pas, Ion, *Războiul*, culegere de Ion Pas, prefață Henri Barbusse, București, Ed. Cugetarea – Delafras, 1922.

Relgis, Eugen, *Literatura războiului și Era nouă*, București, Tipografia Nicolae Stroilă, 1919.

Topîrceanu, G., în *Constatări și pronosticuri*, „Lumea politică și socială" (Iași), nr. 970, 1922.

https://biblioteca-digitala.ro

FRENCH WAR LITERATURE IN ROMANIA (1916–1928). A SPECIAL NUMBER OF „ANNALES", PACIFIST WRITERS AND THE BARBUSSE SCANDAL

Abstract

The article deals with the dialogue between French and Romanian cultures as far as concerned by the war literature of the First World War. It is focused on both its national war propaganda and its internationalist, pacifist counterpart born during the war and immediatley in its aftermath. I present and analyse the special issue of the French review "Les Annales" (17 September 1916, number dedicated to Romania) which celebrates the alliance between the two sister-countries based on their common Latin family ancestry. Then I analyse the Romanian reception of the defetist, humanitarian and pacifist French group Clarté. I try to offer an short overview of Romanian periodicals, translations of Clarté authors and also the influence of these writers over some Romanian authors like Ion Pas, Felix Aderca, Eugen Relgis. The study focus on the case of Henri Barbusse, who is a relevant character of the epoch, involved personally in some political affairs in Romania. From a cultural hero, the intellectual advocating for European peace in the early '20s, he turns into an activist, bolshevic figure a decade later, in the Romanian press. The influence of Clarté group remains important in Romania for opening up the question of war literature and for advancing new international ideas on the national cultural scene.

Keywords: war literature, First World War, „Les Annales" (17 September 1916, number dedicated to Romania), the reception of French writers of Clarté group in Romania, Henri Barbusse.

Rezumat

Lucrarea își propune să schițeze două momente relevante ale dialogului dintre cultura română și cea franceză: *receptarea* scriitorilor francezi ai războiului în România anilor 1916-1926 și *dialogul* dintre culturile celor două țări aliate, în timpul războiului. Decupajul, dintr-un material vast, se va opri la numărul istoric din populara revistă ilustrată „Annales", din 17 septembrie 1916, dedicat României și raporturilor sale culturale, politice, militare etc. cu Franța. Numărul este prilejuit de intrarea României în război. Voi trece apoi în revistă traducerile în limba română din literatura europeană contemporană a războiului, urmărind modelul francez reprezentat de literatura și ideile pacifiste ale grupului internaționlist *Clarté*, preluate și promovate la noi de scriitori precum Felix Aderca, Ion Pas, Eugen Relgis, prin traduceri, eseuri, articole de presă etc. Voi evidenția particularitățile asimilării acestui model și internaționalizarea pe această filieră a tematicii războiului, la noi. Voi atinge și un moment nevralgic al acestei influențe în cultura română: scandalul Barbusse în presa românească, prilejuit de vizita lui Barbusse în România în 1925, după implicarea lui în scandalul internațional declanșat de așa-zisa răscoală de la Tatar-Bunar din Basarabia.

Cuvinte-cheie: literatura de război, „Les Annales" (17 Septembrie 1916, număr special dedicat României), receptarea scriitorilor francezi din grupul Clarté în România, cazul Barbusse, Panait Istrati.

https://biblioteca-digitala.ro

PLINIU CEL TÂNĂR ŞI ÎMPĂRATUL TRAIAN

Alexandra Ciocârlie*

Fără a se fi compromis prin servilism faţă de Domiţian asemenea multor congeneri, Pliniu se simte mai în largul său sub împăraţii buni din dinastia antonină. Relaţia cu Traian ocupă un loc de seamă în existenţa şi în opera lui. E drept, în volumele de scrisori către cunoscuţi, el se referă la suveran destul de rar, în cuvinte relativ măsurate. Ales augur, răspunde la felicitări atrăgând atenţia că „este vrednic de laudă să ai parte de preţuirea unui împărat atât de serios" (IV, 8). În elogiul funebru adus lui Verginius Rufus, reţine faptul că acesta „a lăsat în culmea puterii un împărat foarte bun, care-i era şi prieten desăvârşit" (II, 1). Vorbind despre acuzaţiile mincinoase ale lui Montanius Atticinius împotriva superiorului său, apreciază că „împăratul a procedat admirabil" prin consultarea senatului (VI, 22). Când aminteşte că Silius Italicus nu s-a mişcat din Campania spre a-l întâmpina pe Traian la revenirea din Panonia, îşi exprimă „toată lauda pentru împăratul sub domnia căruia a fost posibilă o atare libertate, şi laudă şi aceluia care a avut curajul să se folosească de această libertate" (III, 7). La prezentarea unui proces prezidat de principe, reliefează „spiritul de dreptate al împăratului, seriozitatea lui, amabilitatea lui, chiar când este în vilegiatură", felul de a vorbi „cu extremă seriozitate, cu extremă moderaţie", puterea de a se înfrâna la o „cină modestă pentru un împărat", mărinimia de a oferi daruri în ultima zi celor chemaţi în consiliu cu o „bunătate plină de atenţie" (VI, 31). După ce obţine de la şeful statului laticlava şi cvestura pentru Sextus Erucius, sprijină şi candidatura lui la tribunat temându-se să nu se creadă că l-a dezamăgit pe cârmuitor în caz că senatul nu i-ar acorda demnitatea respectivă: „...trebuie să mă străduiesc ca toţi să-l privească cu aceiaşi ochi ca şi împăratul care mi-a acordat încredere" (II, 9). Fără a-şi permite vreo familiaritate faţă de Traian, el este fericit să vadă că acesta se preocupă de sănătatea lui şi îi cere să se menajeze în timpul procesului împotriva lui Marius Priscus, când Pliniu îl acuză timp de cinci ore pe fostul guvernator al Africii: „...împăratul mi-a acordat atâta atenţie, atâta interes chiar (ar fi exagerat să spun grijă) încât m-a îndemnat de mai multe ori [...] să-mi cruţ vocea şi forţele, când socotea că eforturile trec peste limitele suportabile pentru slăbiciunea mea" (II, 11).

---

* Cercetător ştiinţific II; Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail; aciocarlie@gmail.com.

RITL, p. 351–365, Bucureşti, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

Corespondența cu prietenii nu cuprinde elogii exagerate ale lui Traian chiar dacă buna impresie a lui Pliniu despre Antonini este certă. În schimb, el nu-și precupețește laudele într-o scriere oficială. După ce a îndeplinit atribuțiile de cvestor (89-90), tribun (91) și pretor (93-94) sub Domițian, Pliniu ajunge consul sub Traian. În ziua preluării funcției la 1 septembrie 100, el ține discursul de mulțumire față de suveran (*gratiarum actio*), potrivit uzanței instituite de Augustus. Extinsă de trei-patru ori, cuvântarea devine *laudatio*, proslăvire a principelui publicată în 101 cu titlul *Panegiricul lui Traian*. Într-o scrisoare către Vibius Severus, autorul explică rațiunile dezvoltării alocuțiunii pronunțate la început de mandat spre „a pune în valoare în ochii împăratului nostru, prin elogii sincere, meritele lui" precum și spre „a arăta viitorilor împărați, nu pe un ton profesoral, ci prin exemplul lui, care e calea cea mai sigură pentru a ajunge la o glorie egală" (III, 18). Asupra importanței moral-educative a acestui gen de compoziție menită să ofere un model cârmuitorilor de mai târziu Pliniu insistă chiar în cuprinsul panegiricului: edictul lui Augustus „a hotărât, în interesul tuturor, ca, prin vocea consulului, sub forma mulțumirilor noastre, împărații buni să recunoască ceea ce fac, iar cei răi, ceea cea ar trebui să facă" (IV).

În *Arta oratorică*, Quintilian apreciază că cei care țin cuvântări caută „favoarea ascultătorilor chiar în panegirice unde scopul nu este utilul ci lauda" (III, 8, 7) și susține nevoia lor de a-și impresiona asistența: „...în discursurile care au fără îndoială un fond adevărat, dar urmăresc și delectarea unui public numeros, de exemplu panegiricele și întreg genul demonstrativ, este permis să împodobim mai mult stilul" (II, 10, 11). În schimb, în *Panegiricul lui Traian* Pliniu insistă doar asupra corectitudinii afirmațiilor sale care n-au nimic de-a face cu flatările la adresa despoților: „...în tot ceea ce voi spune să fie evidentă libertatea, sinceritatea, adevărul, și ca mulțumirile mele să nu semene nici pe departe cu o lingușire, pentru că nici pe departe nu sunt constrâns la aceasta" (I). Noua poziție a cetățenilor față de suveran cere o formă de exprimare adecvată libertății actuale: „...departe de noi să se ducă acele cuvinte care erau rostite din teamă, să nu spunem nimic ca mai înainte, căci nu suferim ca mai înainte. Și nici să nu-l lăudăm pe împărat în fața lumii așa cum îl lăudam înainte, căci nici în secret nu mai vorbim ca înainte" (II). Reținerea este impusă chiar de caracterul celui celebrat care nu acceptă cinstirile excesive: „...voi căuta ca discursul meu să fie pe potriva modestiei și cumpătării împăratului nostru, și voi observa cu tot atâta atenție ceea ce pot suporta urechile lui, cât și ceea ce datorăm meritelor lui" (III). Conștient de faptul că „prefăcătoria este mai ingenioasă în a născoci decât adevărul, servitutea decât libertatea, frica decât dragostea" (LV), Pliniu crede că aclamațiile la vederea lui Traian „n-au fost glasul imaginației" cetățenilor „ci al virtuților" principelui, traducând entuziasmul autentic prin „cuvinte pe care nu le-ar fi găsit niciodată vreo lingușire și nu le-ar fi insuflat nimănui groaza" (LXXII). Lauda întemeiată pe adevărul faptelor nu se confundă așadar cu măgulirea. Când îi explică lui Severus ce greu este să alegi între cinstirile propuse pentru un principe bun, autorul reia distincția între recunoașterea însușirilor veritabile și omagiile deșarte: „...m-am abținut de la tot ce poate avea aparența unei lingușiri [...] nu din

https://biblioteca-digitala.ro

spirit de independență și curaj, dar ca unul care, cunoscându-l pe împăratul nostru, înțelegeam că lauda cea mai de preț pentru el este să nu i se acorde onoruri din obligație" (epistola VI, 27).

În prezentarea lui Pliniu, un lung șir de calități remarcabile îl caracterizează pe Traian: curaj (II, LXI), pietate (II, LXXXI, LXXXIX), cumpătare (II, III, IX, XVI, XVII, XLI, LI), blândețe (II), omenie (II, III), sobrietate (II, III, IV), bunătate (II, III, IV, XXI, L, LVIII, LIX, LXXI), clemență (III, XXXV, LXXX), mărinimie (III, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXVIII, L, LVIII, LXXXVI), hărnicie (III, XXV, LI), severitate (IV, XXXIV, LXXX), bărbăție (III), veselie (IV), simplitate (IV, LXXXIV), prestanță (IV, XIII, XLII), autoritate (IV, XXIX, XXX, LX), modestie (V, X, XXI, XXIII, XXIV, LV, LVI, LVII, LVIII, LX, LXXIII, LXXIX), vigilență (X), bunăvoință (XXV, XLVIII), înțelepciune (XXIX, LV, LXIII), bună-credință (XXIX, LXVII), farmec (XLIX), delicatețe (XLIX), sinceritate (XLIX, LXVII, LXXXIV), spirit de economie (LI), discreție (LIX), echitate (LIX, LXXVII), îngăduință (LIX), cinste (LXIII), voință (LXI), seriozitate (LXVII), hotărâre (LXVII), înțelegere (LXIX), respect pentru legi (LXXVII), candoare (LXXXIV). Enunțarea însușirilor capătă pregnanță printr-o expunere în contrast. Incriminarea tiranilor completează natural elogiul cârmuitorilor buni căci „nimic nu poate fi lăudat cum trebuie decât prin comparație", cea dintâi „datorie a unor cetățeni recunoscători față de cel mai bun împărat" fiind „să-i urmărească pe cei care nu-i seamănă". În plus, spre a-l lăuda pe suveranul actual, cel mai indicat este a-i critica pe „predecesorii săi care au fost mai puțin vrednici de laudă" căci atunci „când posteritatea nu spune nimic de un împărat rău, e evident că tot așa este și împăratul în viață" (LIII). Configurare a portretului lui Traian ca principe ideal, panegiricul îl opune generic conducătorilor răi ai Romei, virtuțile sale fiind reliefate mai ales în antiteză cu tarele despotului exemplar Domițian, numit doar de două ori (XI, XX), dar menționat prin acțiunile lui.

Pliniu se referă adesea la reputația militară contrafăcută a ultimului dintre Flavii spre a evidenția vitejia reală a lui Traian, comandant „din aceia de pe vremuri care-și datorau numele de *imperator* câmpurilor acoperite de morți și mărilor colorate de victoriile lor": „...primim ostateci, nu-i cumpărăm, și nu ducem tratative cu pierderi imense și cu despăgubiri enorme ca să părem învingători" (XII). Pusă la îndoială de alți istorici, acuzația că Domițian și-ar fi trucat izbânzile se regăsește la Tacit: „...se făcuse de râs cu falsul triumf asupra Germaniei, cumpărând sclavi, cărora le dichisi veșmintele și pletele ca pentru niște prizonieri" (*Agricola*, XXXIX). De altfel, Pliniu rememorează felul cum fostul suveran „incapabil și gelos pe meritele altora chiar și atunci când avea nevoie de ajutorul lor" l-a rechemat în toiul războaielor germanice pe Traian din Spania „ca pe un ajutor de mare nădejde", recunoscându-i astfel vigoarea combativă (XIV). Ideea înscenării de către Domițian a unor biruințe închipuite apare și în descrierea locului ceremoniilor, Capitoliul care urmează să primească de această dată „nu carele unor actori, și nici simulacrele unor victorii, ci pe un împărat care și-a dobândit o glorie adevărată și durabilă" (XVI). Opoziția dintre un mare conducător

https://biblioteca-digitala.ro

de oşti şi altul prea puţin atras de rigorile vieţii în armată revine cu prilejul elogierii lui Traian pentru că a „reînviat disciplina militară, care era decăzută şi desfiinţată, înlăturând răul din dinastia precedentă, lenevia, nesupunerea şi refuzul de a asculta" (XVIII). Conduita celor doi la întoarcerea din campanii diferă considerabil. Revenind în patrie, Traian se comportă „liniştit şi modest" faţă de localnici, „fără zarvă în rechiziţionarea carelor, fără pretenţii în privinţa găzduirii"; la înapoierea din războiul cu suevii şi sarmaţii Domiţian pustieşte ţinuturile traversate aidoma barbarilor: „Câtă deosebire faţă de trecerea altui împărat, nu demult! Numai dacă se poate numi trecere şi nu devastare când, pentru găzduire, se recurgea la evacuare, când totul în dreapta şi în stânga era pârjolit şi distrus ca şi cum s-ar fi abătut o calamitate" (XX).

Bunele relaţii ale succesorului lui Nerva cu aristocraţia senatorială contrastează puternic cu atitudinea lui Domiţian, amestec de cruzime şi neîncredere. După audienţe nimeni nu se grăbeşte să plece din palat şi să-l lase singur pe Traian într-un loc bântuit de amintirea sumbră a fostului despot descris plastic: „...mai rămânem ca şi cum am fi la noi acasă acolo unde nu demult acea fiară atât de sălbatică, la adăpostul unei terori cumplite, atunci când, ca închisă într-o vizuină, se scălda în sângele rudelor, sau se deda la măcelărirea şi masacrul celor mai de seamă cetăţeni". Apariţie de spaimă, cu „o frunte plină de trufie, ochi plini de mânie, o paloare femeiască în toată înfăţişarea lui, aprins la faţa pe care se citea neruşinarea", Domiţian – ucigaşul unor membri ai propriei familii, ca fiii lui Sabinus – ţinea la distanţă anturajul terorizat: „Nimeni nu îndrăznea să se apropie şi să vorbească cu această fiinţă care căuta întotdeauna întunericul şi locurile ascunse, care nu ieşea niciodată din singurătatea ei decât pentru a provoca singurătate" (XLVIII). Transformată în edificiu public de Nerva, Domus Flavia nu l-a putut ocroti pe locatarul care socotea că „îşi pune viaţa la adăpostul zidurilor şi al pereţilor" fără a-şi da seama că „a închis alături de el viclenia, uneltirea şi pe zeul răzbunător al crimelor" în acest „bârlog tainic şi ascunzătoarea cruzimilor unde s-a retras din cauza fricii şi a trufiei şi a urii oamenilor". Asasinarea lui Domiţian arată ineficienţa măsurilor de precauţie ale unui tiran temător de semeni faţă de atitudinea încrezătoare a unui principe bun: „...cu cât e mai liniştită aceeaşi locuinţă acum, de când, pentru apărarea stăpânului ei, stau de pază nu cruzimea ci dragostea, nu izolarea şi zăvoarele, ci mulţimea cetăţenilor" (XLIX). Pliniu pune în lumină sălbăticia lui Domiţian şi când menţionează sculptura ecvestră înălţată în for, simbolul puterii sale autoritare: „...statuia înfiorătoare a celui mai crud tiran era venerată cu tot atâta sânge de animale jertfite, cât sânge de oameni vărsa însuşi împăratul" (LII). Aducându-i mulţumiri lui Traian în numele său şi al colegului de consulat Cornelius Tertullus, Pliniu notează atitudinea lor comună în vremurile de restrişte ale cruntului Domiţian şi în cele senine de mai târziu: „Amândoi am fost loviţi de acel jefuitor şi călău al oamenilor de bine, prin masacrul prietenilor şi prin trăsnetul care s-a abătut foarte aproape de noi [...] am avut atunci acelaşi temeri şi suferinţe, aşa cum astăzi avem acelaşi nădejdi şi bucurii" (XC).

Totul îi desparte pe cei doi suverani. Traian arată o grijă scrupuloasă faţă de banul public jefuit de Domiţian, astfel că în vremea lui vistieria redevine, „cum era înainte

https://biblioteca-digitala.ro

de delatori", un loc onorabil, „un adevărat sanctuar, și nu un cuib de tâlhari pentru cetățeni, o magazie sinistră de prăzi sângeroase" (XXXVI). Dacă Domițian și-a asumat funcția de cenzor perpetuu în 85, Traian refuză această demnitate preferând să pună „la încercare meritele" concetățenilor „mai degrabă prin binefaceri decât prin măsuri de îndreptare". Opțiunea se explică prin convingerea că „principiile" și „acțiunile" sale vor dobândi „puterea și efectul unei cenzuri": „...viața împăratului este o cenzură și încă una perpetuă; după ea ne conducem, ea ne îndrumează, și nu avem atât nevoie de porunci cât de exemple" (XLV). Respectuos față de înțelepții în stare să-i judece moralitatea, Traian îi cinstește pe filosofii izgoniți odinioară din Roma la ordinul lui Domițian: „Cum și-au recăpătat preocupările intelectuale, sub domnia ta, și suflul, și viața, și o patrie! Preocupări pe care cruzimea domniilor anterioare le pedepsea cu exilul, într-o vreme în care un împărat, conștient de toate viciile de care era stăpânit, expulza artele care condamnau viciile" (XLVII). În timp ce Domițian a introdus în palat cultul lui Isis, la mesele lui Traian „nu mai dau târcoale slujitorii unor religii străine sau necuviințele obscene, ci îmbierea prietenoasă, glumele unor intelectuali și cinstirea culturii" (XLIX). Al treilea împărat flavian era socotit pe drept cuvânt „cel mai lacom tâlhar" (XCIV). În schimb, sub numele lui Traian circulă o listă mare de bunuri scoase în vânzare pentru nevoile fiscului, „ceea ce face să fie mai detestabilă lăcomia aceluia care râvnea să aibă atât de multe lucruri, deși avea atâtea de prisos". Deosebirea dintre epoci e considerabilă: „Atunci era fatală în ochii împăratului o casă mai vastă a unuia, o vilă mai drăguță a altuia; acum împăratul caută proprietari tocmai pentru aceste case și el însuși îi face să locuiască în ele" (L). Când reclădește Circus Maximus după un incendiu, Traian desființează loja lui Domițian pentru a obține un supliment de 5000 de locuri, iar modificarea arhitecturală semnifică renunțarea la aroganță căci „băncile destinate plebei sunt la același nivel cu ale împăratului". Dispuși pe un singur rând neîntrerupt „fără tribună separată doar pentru împărat", după cum nu mai sunt nici spectacole rezervate lui, cetățenii au șansa să-l contemple „chiar pe împărat printre spectatori, așezat în mijlocul poporului" (LI). Pietatea lui Traian care consideră veghea în preajma lăcașelor de cult drept „cea mai mare cinste" și intră în temple numai spre a se ruga contrastează vădit cu nerușinarea lui Domițian. Culpabil de adulter cu nepoata sa Iulia, fiica lui Titus, josnicul personaj și-a plasat în vecinătatea Capitoliului reprezentările aurite, „chipuri pline de trufie" distruse ulterior de mulțime: „...imaginile zeilor de-a valma cu statuile unui împărat incestuos erau profanate" (LII). Oferind un „exemplu vrednic de imitat pentru împărații buni și de care să se mire cei răi", Traian se prezintă în fața comițiilor centuriate de care s-au ferit imoralul Domițian și principii de seama lui: „Conștienți de nopțile lor incestuoase și infame, ar fi îndrăznit ei oare să pângărească auspiciile și să murdărească cu pașii lor nelegiuiți câmpul sfințit? [...] Pe tine însă te-a îndemnat și înțelepciunea ta și cinstea ta să te arăți judecății zeilor și hotărârii oamenilor" (LXIII). Poziția față de tiranii anteriori este relevantă pentru conduita cârmuitorilor actuali. Un merit de seamă al lui Traian este că în vremea lui „poți să ataci fără grijă pe împărații răi". Cât despre Domițian, el l-a condamnat în 95 pe

https://biblioteca-digitala.ro

Epaphroditus, libertul care l-a ajutat pe Nero să se sinucidă: „Acela care-i răzbuna moartea ar fi îngăduit, mă întreb, să fie defăimată viața și memoria celuilalt și n-ar fi gândit că ceea ce se spunea despre acela care-i semăna atât de bine sunt spuse împotriva sa?" (LIII). Descris în detaliu, felul exemplar cum și-a exercitat Traian consulatul diferă net de confiscarea magistraturii de către Domițian, împodobit de 17 ori cu acest titlu cedat unui locțiitor după cele câteva zile necesare ca anul să-i poarte numele: „...poate părea nu atâta ambiție cât invidie și răutate să acaparezi toți anii și să nu transmiți acea supremă cinste a purpurei decât după ce ai veștejit-o" (LVIII). Relația dintre suveran și senat se modifică mult între epocile bune și cele rele ale Romei. Pe vremea lui Caligula, Nero ori Domițian senatorii dedicau împăraților arcuri de triumf imense, inscripții prea ample spre a încăpea pe frontispiciul templelor sau nume de luni, contemporanii lui Traian își îndeplinesc strict obligațiile fără a-l copleși pe principe cu onoruri respinse de el: „...ne adunăm în senat nu ca să ne întrecem în lingușiri, ci ca să facem și să împărțim dreptatea și să-ți aducem aceste mulțumiri pentru sinceritatea și corectitudinea ta, întrucât te credem că vrei ceea ce vrei și nu vrei ceea ce nu vrei" (LIV). Dacă până mai deunăzi favoarea arătată cuiva de senatori constituia pentru respectivul „un izvor de nenorociri" deoarece Domițian îi detesta pe cei la care țineau ei, Traian „se ia la întrecere cu senatul în dragostea pentru cei mai vrednici" (LXII). De altfel, după ce a fost „atras în cariera magistraturilor de cel mai perfid împărat înainte de a-și da pe față ura lui pentru oamenii buni", iar apoi a primit onorurile supreme din partea lui Traian, Pliniu îl iubește „pe cel mai bun împărat tot atât de mult pe cât l-a urât pe cel mai rău" (XCV). Desfășurarea procesului lui Marius Priscus din 100 când fiecare „a votat cum a crezut de cuviință" oferă ocazia de a evoca antitetic adunarea timorată de Domițian: „Dar înainte, cine îndrăznea să vorbească, să deschidă gura, în afară de nefericiții aceia care erau întrebați primii? Iar ceilalți, înlemniți de frică, se supuneau, cu durere în suflet și cu scârbă, în tot timpul acelei unice obligații, mută și neclintită, de a-și da aprobarea" (LXXVI). Până și relaxarea activă a lui Traian la vânătoare se opune imobilismului crispat al lui Domițian care „nu putea suporta tihna lacului Albanus și nici liniștea și toropeala de la Baiae, nici măcar mișcarea și plescăitul vâslelor fără să tremure de frică, în chip rușinos". Preferând să fie „tras într-o corabie înlănțuită și remorcată, întocmai ca un animal de sacrificiu", predecesorul lui Nerva oferea concetățenilor ca și dușmanilor o „rușinoasă priveliște: împăratul poporului roman mergând în urma altuia, condus de un altul ca într-o corabie capturată" (LXXXII). Pe tot parcursul panegiricului amintirea defectelor mai mult sau mai puțin grave ale lui Domițian evidențiază însușirile lui Traian.

Cum am văzut deja, în elogierea suveranului care i-a acordat consulatul Pliniu insistă că spune doar adevărul fără a se lăsa atras pe panta măgulirilor uzuale. De la început, el se declară adversar al uneia dintre cele mai evidente mărci ale literaturii aservite, desemnarea principelui ca nemuritor: „Niciodată să nu lingușim pe împărat ca pe un zeu, ca pe o divinitate, căci nu vorbim de un tiran, ci de un cetățean, nu de un stăpân, ci de un părinte, și tocmai prin aceasta se deosebește și este superior celorlalți,

https://biblioteca-digitala.ro

că el se consideră unul dintre noi și nu uită că e și om, nu numai cârmuitor" (II). Totuși, panegiristul notează rolul divinității în urcarea pe tron a unui ins providențial care „n-a fost descoperit de forța oarbă a destinului, ci de însuși Iupiter": „...ce dar al zeilor este mai neprețuit sau mai frumos decât un împărat virtuos, sfânt și atât de asemănător zeilor?" (I). Ajuns în fruntea romanilor prin înfierea decisă de Nerva dar mai ales prin „voința divină înduplecată în sfârșit de rugămințile pământenilor", aclamat în chip premonitoriu înainte de a pleca la luptă de către mulțimea strânsă în fața templului lui Iupiter de pe Capitoliu, ivirea lui Traian iscă o întrebare legitimă: „Se putea oare să nu se deosebească prin nimic un împărat ales de oameni de unul ales de zei?" (V). Săvârșită după readucerea din Panonia a cununii de lauri fiindcă „a fost voința zeilor ca simbolul victoriei să împodobească începuturile unui împărat neînvins", adopția împlinește hotărârea celor de sus. Nerva fiind „doar un executor" care „a trebuit să se supună" ordinului celest, „zeii și-au revendicat ei gloria aceasta: a fost opera lor, porunca lor" (VIII). Spre deosebire de împărații care și-au apoteozat precursorii „ca să poată introduce acuzația de lezmajestate" (Tiberius), „în bătaie de joc" (Nero) ori spre a fi socotiți ei înșiși rude de zei (Titus, Domițian), Traian l-a onorat pe Nerva din pietate filială și s-a străduit să-l omagieze prin purtare exemplară: „Tu l-ai așezat pe părintele tău printre aștri nu pentru a-i înspăimânta pe cetățeni, nu pentru a jigni divinitățile, nu pentru cinstirea ta, ci pentru că îl crezi zeu [...] faci din el un zeu și dovedești că este, mai ales prin virtuțile tale" (XI). Dinainte de a fi socotit „fiu de zeu", Traian l-a impresionat pe Domițian în felul cum s-a impus Hercule în fața lui Euristeu, iar analogia mitologică îi consacră statutul semidivin: „...i-ai stârnit tot atâta admirație, nu și fără oarecare teamă, câtă i-a stârnit regelui său acel fiu al lui Iupiter, după munci istovitoare poruncite fără milă, mereu neînvins și neobosit" (XIV). Situat în anturajul olimpienilor prin legătura cu Nerva, „zeul însuși, părintele" său „din ceruri" (XXIII), Traian pare îndreptățit să li se alăture la un moment dat prin însușirile personale, manifestate de pildă în alungarea delatorilor: „...cu cât mai vrednic vei fi tu de a ajunge cândva în cer, tu care ai adăugat atâtea alte măsuri la acelea pentru care noi l-am făcut zeu pe Titus" (XXXV). Principele căruia cei de sus i-au „rezervat cea mai înaltă culme pentru un om" pentru că nu râvnește „un loc printre zei" (LII) acționează până la urmă ca locțiitor al lui Iupiter în efortul de a instaura armonia universală: „Ce vrednice de un împărat și chiar de un zeu sunt grijile tale de a împăca cetăți rivale, de a potoli popoarele răzvrătite, nu atât prin forță cât prin putere de convingere". Solicitat să fie de folos „întocmai ca o divinitate", cel care se distingea de înaintași prin refuzul de a fi proslăvit ca nemuritor ajunge la asimilarea cu zeul suprem ca substitut terestru al său: „...așa le potolește pe toate, cu o simplă înclinare a capului, părintele lumii când își aruncă privirile asupra pământului [...] eliberat și scutit acum de această grijă, el se preocupă numai de cele din cer, după ce te-a lăsat pe tine ca să îndeplinești în locul lui tot ceea ce interesează întreaga omenire" (LXXX). Odinioară, Marțial i se adresa în mod constant lui Domițian ca unui zeu. În pofida reticenței împăratului, Pliniu îl plasează uneori pe Traian în preajma divinităților.

https://biblioteca-digitala.ro

De altfel, şi în altă ocazie panegiristul vorbeşte despre *optimus princeps* într-o manieră neaşteptat de asemănătoare celei folosite de apropiatul unui tiran. La începutul *Pharsaliei* Lucan aprecia cumplitele războaie civile fiindcă au dus la ascensiunea lui Nero. În epoca respectivă, autorul care urma să ajungă victimă a despotului considera încă apariţia succesorului lui Claudius drept apogeu al istoriei romane. Cu acelaşi raţionament că răul trecut devine scuzabil prin binele prezent, Pliniu acceptă presiunile asupra lui Nerva exercitate de garda pretoriană care cerea pedepsirea ucigaşilor lui Domiţian. Episodul tensionat ar fi contribuit la înscăunarea lui Traian, e de părere proaspătul consul: „Mare ruşine pentru vremurile noastre, mare lovitură dată republicii: împăratul şi părintele neamului omenesc împresurat, prins, închis. Dar dacă aceasta era singura modalitate de a te aduce la cârma salvării publice, aproape că îmi vine să spun că a meritat preţul" (VI). Traian nu îi seamănă lui Nero, dar scriitorii care îi omagiază întrebuinţează uneori aceleaşi argumente.

Oricât de sincer convins ar fi autorul de însuşirile împăratului, panegiricul poartă o puternică amprentă retorică. Mai puţin codificate sunt însă scrisorile trimise lui Traian în timpul misiunii lui Pliniu în Bithynia. Ca avocat, epistolierul pledează în mai multe procese ale provincialilor împotriva guvernatorilor corupţi. După ce l-a acuzat în 93, în vremea lui Domiţian, pe Baebius Massa din partea provinciei Betica (epistola VII, 33), îl învinuieşte în 100 pe Marius Priscus din partea africanilor (epistola II, 11) şi în 101 pe Caecilius Classicus din partea locuitorilor din Betica (epistola III, 9). În schimb, în 103-104, îi apără pe proconsulii Iulius Bassus şi Varenus Rufus în faţa bitinienilor (epistolele IV, 9; V, 20). Familiarizat din acţiunile judiciare cu problemele administrării provinciilor, el primeşte în 111 funcţia de legat imperial cu putere consulară în Bithynia, prilej de a purta o corespondenţă oficială din care se păstrează 73 de scrisori ale lui Pliniu şi 51 de răspunsuri ale lui Traian. Apelativele folosite în acest schimb epistolar sunt relevante pentru poziţia celor doi. Cel mai adesea, Pliniu i se adresează, supus, principelui drept „stăpâne" / „*domine*" (2, 3a, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 17a, 17b, 19, 23, 26, 27, 29, 31, 33, 37, 43, 45, 49, 51, 52, 54, 56, 58, 61, 63, 65, 67, 68, 70, 72, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 86a, 86b, 87, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 104, 106, 108, 110, 112, 118, 120). De câteva ori foloseşte formulele „prea slăvite împărat" / „*imperator sanctissime*" (1), „preabunule împărat" / „*imperator optime*" (1, 4, 14) sau „preaîndurate împărat" / „*indulgentissime imperator*" (10). Când îi spune pe nume trimisului său în Bithynia, Traian îl cheamă, cu o afecţiune în care intră destulă condescendenţă, „dragul meu Secundus" / „*mi Secunde carissime*" (16, 36, 50, 53, 55, 60, 62, 80, 82, 89, 95, 97, 99, 101, 115, 121) sau „scumpul meu Secundus" / „*Secunde carissime*" (18, 20, 44).

Unele misive îmbracă forme prestabilite, de pildă cele compuse cu prilejul aniversării zilei de naştere sau de înscăunare a lui Traian: urările guvernatorului au alură repetitiv convenţională (1, 35, 52, 88, 100, 102) iar răspunsurile par redactate mai degrabă în cancelaria imperială decât de mâna principelui (36, 53, 89, 101, 103). Felicitările pentru victoriile suveranului (14), solicitarea unor favoruri pentru

https://biblioteca-digitala.ro

diverși protejați (4, 5, 6, 11, 12, 26, 85, 86a, 86b, 87, 94, 104, 106) ori mulțumirile la rezolvarea unor cereri (2, 51) jalonează această corespondență înainte și după preluarea funcției în provincie. În toate aceste ocazii, Pliniu îl flatează pe Traian, exaltă șansa „domniei" lui „atât de fericite" (2), îi ridică în slăvi binefacerile: „E un fapt din care îmi dau perfect de bine seama de imensa ta bunătate, pentru că îmi dovedește bunăvoința ta față de întreaga mea familie" (51; v. și 11, 12, 39). De asemenea, el invocă în repetate rânduri virtuțile de seamă ale împăratului: bunătate / *bonitas* (8, 94), gentilețe / *humanitas* (106), răbdare / *patientia* (106), bunăvoință / *indulgentia* (3a, 4, 5, 6, 8, 12, 21, 23, 51, 86b, 87, 90, 92, 94, 104, 106, 112, 120).

Dincolo de formulele protocolare, se remarcă asiduitatea cu care Pliniu îl consultă pe Traian în orice chestiune, gravă ori minoră, fără a îndrăzni să acționeze vreodată singur. Repartizarea ostașilor din trupele auxiliare (21, 27), înființarea colegiilor de paznici împotriva incendiilor (33), construcția de băi (23, 70), apeducte (37), ori canale (41, 61), acordarea permiselor de călătorie (46, 120), mutarea unui templu (49), trimiterea unui centurion pentru organizarea pazei (77), stabilirea vârstei la care pot fi exercitate magistraturile (79), sancționarea creștinilor (96), folosirea creanțelor privilegiate (108), păstrarea sau excluderea din senat a provincialilor (114) – toate se cer soluționate de principe. Pe de altă parte, probleme sensibile ale regiunii, cum ar fi relația cu parții atacați ulterior de Traian, apar doar sub forma unor aluzii, lăsate fără răspuns, la curierul regelui Sauromates (63, 64, 67). Absența în cauză îngăduie unor comentatori să presupună că epistolele ar fi fost cenzurate spre a nu deconspira prematur liniile politicii orientale a lui Traian.

Mereu ezitant, Pliniu simte nevoia să afle părerea împăratului despre tot ce se întâmplă. În fața cererii senatului de a-și relua îndatoririle de avocat în timp ce este prefect al vistieriei, el își dă acceptul doar dacă și Traian este de acord: „...vreau ca toate faptele și vorbele mele să aibă aprobarea înțelepciunii tale fără greș" (3a). Când trebuie să aleagă dacă să asigure paza închisorilor cu soldați sau cu sclavi publici, ca până atunci, cere asistența șefului statului: „Te rog, stăpâne, ajută-mă cu sfatul tău, căci stau la îndoială" (19). La descoperirea unor sclavi printre recruți, fapt interzis de lege, nu ia măsuri împotriva vinovaților până la primirea unor indicații cu valoare de model: „...am amânat executarea lor, ca să-ți cer sfatul tie, întemeietorul și apărătorul disciplinei militare [...] te rog să-mi scrii, stăpâne, ce măsuri trebuie să iau, ca să servească și drept exemplu" (29). Solicită opinia lui Traian asupra prelungirii termenului de valabilitate a documentelor de călătorie: „... mi-e teamă că, în necunoștință de cauză, înclinând pentru o modalitate sau pentru cealaltă, să nu încuviințez ceva nelegal, sau să împiedic ceva necesar" (45). Pe punctul să verifice registrele de cheltuieli ale coloniei Apameea se adresează, timid, suveranului: „Te rog să ai bunăvoința să mă îndrumezi cum gândești că trebuie să procedez. Căci mi-e teamă să nu se creadă că depășesc limitele îndatoririlor mele, sau că nu le îndeplinesc" (47). Ca să nu rămână nefolosiți banii publici încasați prin prevederea împăratului și strădania guvernatorului, sugerează cu sfială diminuarea dobânzilor: „Gândește-te așadar, stăpâne, dacă nu crezi că ar trebui redusă dobânda,

https://biblioteca-digitala.ro

ca astfel să fie interesați debitori serioși" (54). Confruntat cu problema exilaților reabilitați de guvernatorii anteriori, îi mulțumește principelui pentru că, „între atâtea preocupări atât de importante", a binevoit să îl călăuzească până atunci, apoi îl roagă să îl ajute „și de data aceasta": ...îți cer sfatul dacă să li se aplice pedeapsa inițială, sau una mai aspră, și ce măsuri crezi că e mai bine să se ia împotriva acestuia și a altora care, poate, vor fi găsiți în aceeași situație" (56). Nu se simte în măsură să-i dea răspuns lui Archippus care ar vrea să fie scutit de obligația de a fi jurat pe baza unor drepturi acordate de Domițian: „...am socotit că nu trebuie să iau nicio hotărâre, înainte de a cere sfatul tău într-o problemă în care am considerat că numai tu trebuie să hotărăști" (58). Negăsind referințe precise la bitinieni în decretele imperiale privitoare la cei născuți liberi și apoi abandonați așteaptă concluziile lui Traian: „... nu mă pot mulțumi cu exemple, într-o problemă în care numai autoritatea ta trebuie să hotărască" (65). În chestiunea mutării mormintelor deteriorate de vechime sau de inundații consideră că doar deținătorul puterii religioase poate oferi o soluție: „...trebuie să-ți cer ție sfatul, stăpâne, tu care ești marele pontif, în ceea ce am de făcut" (68). Nu îndrăznește să fixeze locul unde să fie clădită o baie publică deja aprobată de Traian fără rezoluția explicită a acestuia: „...dacă ești de acord, mă gândesc să se construiască baia în curtea care e goală" (70). Nu finalizează ancheta în cazurile de recunoaștere și repunere în drepturi a copiilor înainte să afle punctul de vedere al principelui „...am amânat toată această cercetare până când tu, stăpâne, mă vei îndruma cum vrei să procedez" (72). Dă asigurări că va face toate eforturile pentru a construi un apeduct cu condiția să primească consimțământul lui Traian: „Banii, adunați cu grija mea, nu vor lipsi, dacă tu vei încuviința, stăpâne, această lucrare necesară salubrității și înfrumusețării coloniei" (90). Transmite un memoriu despre înființarea unor societăți de binefacere pentru ca împăratul să spună „ce și în ce măsură" crede că „trebuie îngăduit sau interzis" (92). În recuperarea banilor datorați din închirieri ori vânzări, Pliniu contează pe decizia de principiu a suveranului, singurul în stare să impună o rezolvare durabilă: „...trebuie să hotărăști și să consfințești un criteriu, care să stabilească pentru totdeauna folosința lor. Căci cele statornicite de alții, chiar cu înțeleaptă indulgență, sunt vremelnice și nu au putere dacă nu sunt confirmate de autoritatea ta" (108). Când e supusă judecății sale o donație din bani publici făcută cândva lui Iulius Piso, tergiversează pronunțarea sentinței până la consultarea lui Traian: „...am găsit de cuviință să amân toată ancheta ca să cer sfatul tău, stăpâne, asupra hotărârii pe care crezi că trebuie s-o iau" (110). Lasă la latitudinea împăratului dacă senatorii supranumerari să plătească o sumă fixă pentru admiterea în adunare: „...ceea ce va să rămână pe vecie se cade să hotărăști tu, ale cărui fapte și vorbe sunt hărăzite eternității" (112). Incapabil să-și dea seama dacă premiile atletice trebuie acordate din ziua încununării sau a intrării triumfale în patrie, fiind în „grea cumpănă" dacă nu cumva unii câștigători au dreptul la o plată retroactivă, el cere stăruitor povața și lămuririle cârmuitorului: „Te rog dar să pui capăt îndoielilor mele, adică să ai bunăvoința să fii interpretul privilegiilor acordate de tine" (118).

https://biblioteca-digitala.ro

Traian răspunde grabnic rugăminților guvernatorului, dă dezlegări limpezi și tranșează chestiunile complicate. Împăratul își îmbărbătează adesea șovăielnicul reprezentant și îi întărește întreprinderile, de pildă când acesta îi spune cum a călătorit în Bithynia: „Bine ai făcut că mi-ai dat veşti, dragul meu Secundus, căci mă interesează foarte mult să știu cum ai făcut drumul până în provincia ta. Ai chibzuit bine folosind, după cum îți îngăduia drumul, când corăbii, când vehicule" (16). Anunțându-l că a lăsat în serviciul procuratorului Maximus niște ostași, Pliniu insistă ca împăratul să se pronunțe asupra operațiunii: „....te rog să-mi răspunzi ce măsuri să iau pe viitor" (27). În misiva lui, Traian îl reconfortează: „...ai făcut bine că i-ai dat soldați să-l însoțească" (28). Din momentul în care alege, oricum „ținând seama de recomandările" suveranului, să trimită doar un decret omagial la o ceremonie, fără vreun delegat, spre a reduce cheltuielile, guvernatorul se teme de o eventuală culpă: „Te rog, stăpâne, ai bunăvoința să-mi răspunzi care este părerea ta, dacă ești de acord cu hotărârea mea, sau dacă să revin asupra ei, în caz că am greșit" (43). Din nou, replica principelui sună încurajator: „Foarte bine ai făcut, dragul meu Plinius, economisind bizantinilor cei douăsprezece mii de sesterți cheltuiți cu delegatul care venea să mă salute" (44). La solicitarea cenzorilor de a desluși prevederile legii Pompeia în privința vârstei la care pot fi aleși magistrații, Pliniu se eschivează în așteptarea clarificărilor: „...eu m-am gândit [...] aveam însă o îndoială [...] îți cer sfat ție, stăpâne, cum vrei să procedez" (79). Traian îi primește parțial opinia despre modificările aduse legii prin edictul lui Augustus fără a accepta o extindere excesivă a accesului în senat: „Sunt de acord cu interpretarea ta, dragul meu Secundus [...] Dar nu sunt de părere că..." (80). Administratorul Bithyniei declanșează construirea unui canal doar cu consimțământul împăratului: „...dacă tu vei încuviința și eu mă voi îngriji să nu lipsească banii pentru o lucrare pe cât de mare, pe atât de necesară" (98). Traian confirmă utilitatea demersului arătându-se încrezător în râvna lui Pliniu de a asigura, „cu sârguința care" îl „caracterizează", finanțarea lucrării: „Este necesar, dragul meu Secundus, să fie acoperită această apă" (99). Chiar când decesul unei rude îl face să acționeze cu neobișnuită promptitudine și să-i acorde soției lui un permis spre a reveni la Roma alături de cei îndoliați, Pliniu își explică pe larg gestul întemeiat pe convingerea că principele va „încuviința o călătorie a cărei justificare este pietatea familială": „Ți-am scris acestea pentru că mi s-ar fi părut o lipsă de recunoștință dacă treceam sub tăcere că, între alte binefaceri, datorez bunăvoinței tale și faptul deosebit că, având încredere în ea, nu am șovăit să fac, ca și cum ți-aș fi cerut sfatul, ceea ce, dacă îți ceream sfatul, mi-ar fi pricinuit o mare întârziere" (120). Traian admite justețea inițiativei nu fără a preciza că eliberarea documentelor e chiar de competența guvernatorului: „Ai avut dreptate, dragul meu Secundus, să te încrezi în prietenia mea și nu era cazul să stai la îndoială, în așteptarea sfatului meu, dacă să înlesnești călătoria soției tale prin permise de călătorie, care intră în atribuțiile tale" (121).

Uneori, împăratul recunoaște îndreptățirea ezitărilor lui Pliniu. Întrebat de cenzori dacă să-i excludă din senat pe cei veniți din alt oraș, în conformitate cu legea de

https://biblioteca-digitala.ro

acordare a cetățeniei, guvernatorul cere la rândul său lămuriri: „...am considerat că e necesar să mă sfătuiești cum gândești că trebuie să procedez" (114). Dându-și seama de dificultățile descifrării prevederilor juridice, Traian se arată înțelegător: „Pe bună dreptate ai șovăit, dragul meu Secundus, în privința răspunsului pe care trebuia să-l dai [...] Căci autoritatea legii pe de o parte, pe de alta o obișnuință înrădăcinată de încălcare a legii te-ar fi putut deruta" (115). Nici în problema spinoasă a creștinilor Pliniu nu știe ce ar fi de făcut: „E un lucru firesc pentru mine, stăpâne, să apelez la tine ori de câte ori stau în cumpănă". Pus pentru prima oară în fața adepților noii religii, el socotește că doar principele poate impune conduita justă: „...suspendând ancheta, am alergat la sfatul tău. Căci împrejurarea mi s-a părut vrednică de sfatul tău, dat fiind numărul mare al celor implicați" (96). Înainte de a furniza vreo soluție, Traian aprobă precauția guvernatorului: „Ai procedat așa cum trebuia, dragul meu Secundus, anchetând cazurile celor care-ți fuseseră denunțați drept creștini. Căci nu se poate stabili un principiu care să fie oarecum general valabil" (97).

De multe ori, însă, principele îl îndeamnă să decidă singur. Întrebat dacă să termine sau să dărâme teatrul început și abandonat la Niceea, Traian crede că Pliniu e cel mai în măsură să judece condițiile locale: „...vei hotărî mai bine tu la fața locului ceea ce trebuie să se facă. Mie să-mi comunici numai ce hotărâre ai luat" (40). Deși Iulius Largus i-a încredințat prin testament administrarea averii sale, guvernatorul nu vrea să stabilească utilizarea moștenirii înainte de a afla părerea suveranului: „Am găsit cu cale să-ți aduc la cunoștință acest lucru în special, pentru ca tu să hotărăști asupra alegerii la care să mă opresc" (75). Împăratul îl îmboldește pe Pliniu să se ridice la înălțimea așteptărilor defunctului găsind cea mai bună întrebuințare a banilor: „Iulius Largus, prin alegerea făcută, ți-a dovedit încredere ca și cum te-ar fi cunoscut bine. Hotărăște deci tu singur, ținând seama de situația din oraș, ceea ce ar putea să contribuie mai mult la perpetuarea amintirii lui" (76). La lectura memoriului locuitorilor din Niceea cu privire la dreptul conferit de Augustus de a revendica bunurile concetățenilor morți fără a lăsa dispoziții testamentare, Traian apreciază că guvernatorul și procuratorii pot fixa calea de urmat: „...după ce veți lua în considerare ce se spune și pro și contra, veți hotărî cum veți crede mai bine de cuviință" (84).

Agasat câteodată de șovăielile înaltului demnitar, împăratul îi amintește ce răspunderi implică postul său. În așteptarea smerită a verdictului lui Traian, Pliniu oscilează între mai multe variante de acțiune în privința celor condamnați în trecut cărora li s-a ridicat apoi pedeapsa fără ordinul unui superior: „...stăpâne, va trebui să te cobori până la grijile mele, deoarece mi-ai dat dreptul să apelez la tine, când sunt în dubiu" (31). În replică, Traian îi atrage atenția că obligația de a cârmui energic regiunea îi revine chiar lui: „Nu uita că de aceea ai fost trimis în această provincie, tocmai pentru că s-au găsit acolo multe lucruri în neregulă. Și va trebui să pui ordine" (32). În disputa juridică declanșată de amplasarea statuii lui Traian lângă niște morminte Pliniu tergiversează lucrurile cerându-le ambelor părți să înainteze un memoriu pentru ca împăratul să fie informat de la sursă despre propunerile lor: „Te rog,

https://biblioteca-digitala.ro

stăpâne, ai bunătatea să mă îndrumezi mai ales în această speță judiciară, urmărită de altfel de toată lumea, cum e normal pentru un fapt care a devenit notoriu" (81). Traian se arată nemulțumit de faptul că însărcinatul său nu îi cunoaște deja atitudinea principială, expusă de altfel și în *Panegiric*, XLII: „Puteai să nu stai la îndoială, dragul meu Secundus, cu privire la problema asupra căreia ai considerat că trebuie să-mi ceri sfatul, de vreme ce știai prea bine că eu nu urmăresc să dobândesc respect pentru numele meu prin spaimă și teroare" (82). Dispus să îngăduie organizarea de adunări în împrejurări solemne, dar temându-se de reunirea unui mare număr de oameni, Pliniu cere cu insistență avizul suveranului: „Te rog să-mi scrii dacă ești de acord cu asemenea festivități și până la ce punct" (116). Deși îi acceptă temerile „pe bună dreptate", împăratul ține să îi readucă în memorie motivele pentru care l-a trimis în Bithynia: „...când eu te-am ales pentru înțelepciunea ta, am făcut-o tocmai pentru ca să pui ordine în obiceiurile înrădăcinate în această provincie, și să iei măsuri care să ducă la instaurarea unei păci trainice" (117).

Într-o chestiune punctuală care revine des în corespondența oficială, notabilă e frecvența apelurilor lui Pliniu de a primi un arhitect pentru a-și duce la bun sfârșit planurile edilitare. De la sosirea în Bithynia, după ce îl asigură pe Traian că a găsit acolo „supunere și devotament" față de principe, Pliniu îi atrage atenția asupra nevoii de a utiliza un specialist în construcții: „Gândește-te, stăpâne, dacă nu crezi că ar fi necesar să trimiți aici un arhitect. Căci se pare că nu puțini bani s-ar economisi de la antreprenori" (17b). În răspunsul său, Traian îl îndeamnă pe Pliniu să verifice atent situația veniturilor publice în neregulă și să se străduiască să-i convingă pe provinciali că a fost „trimis la ei în locul" împăratului. În încheiere, declară că nu-i poate trimite arhitecți din capitală fiindcă sunt copleșiți de comenzile de acolo, însă îi sugerează să caute astfel de meseriași în Bithynia: „...în orice provincie se găsesc unii în care poți avea încredere, așa că nu-ți vor lipsi nici ție, dacă te vei strădui să-i cauți" (18). Susținând construirea apeductului din Nicomedia prin „utilitatea lucrării și frumusețea ei cu totul vrednice de domnia" lui Traian, Pliniu solicită un hidrotehnician sau un arhitect (37), cerere ignorată de împăratul convins că guvernatorul se va „consacra acestei lucrări cu tot zelul de care e nevoie" (38). De teamă ca banii publici și binefacerea împăratului să nu fie rău întrebuințate la Niceea și Claudiopolis, Pliniu reclamă din nou un profesionist pentru evaluările necesare: „...te rog să trimiți, nu numai pentru teatru, dar și pentru aceste băi, un arhitect care să examineze dacă, în urma cheltuielilor făcute, e mai de folos să fie terminate lucrările în felul cum au fost începute, sau să se îndrepte ceea ce crede că trebuie corectat" (39). Bazându-se pe resursele locale ale lui Pliniu, Traian îl tachinează atrăgându-i atenția asupra originii elenice a celor mai competenți arhitecți: „Nu există nicio provincie care să nu aibă oameni pregătiți și pricepuți; numai dacă nu socoți că mai degrabă îți pot fi trimiși din Roma, când de obicei ei ne vin nouă din Grecia" (40). Fără a fi înțeles mustrarea implicită, Pliniu insistă asupra rugăminții sale și când e vorba de canalul dintre lacul din Nicomedia și mare, operă vrednică de faima împăratului, prin care s-ar

https://biblioteca-digitala.ro

finaliza un proiect al monarhilor locului: „Mai rămâne să trimiți tu un nivelator sau un arhitect, cum vei crede de cuviință" (41).

În corespondența oficială cu Traian se regăsesc trăsături prezente în scrisorile către cei apropiați. Disponibilitatea generoasă lui Pliniu de a satisface doleanțele cunoscuților se manifestă în numeroase recomandări și intervenții pentru ocuparea unor posturi sau acordarea unor privilegii (4, 5, 6, 11, 12, 26, 85, 86a, 86b, 87, 104, 106). Gestul nu e formal, ci exprimă caracterul afabil al autorului, cum arată, de pildă, perseverența și căldura cu care revendică drepturile rezervate celor cu trei copii pentru Suetoniu, „om foarte integru, foarte erudit și vrednic de toată stima, prietenul" său „intim": „Știu, stăpâne, ce mare favoare îți cer, dar ți-o cer fiindcă mi-ai dovedit bunăvoință în toate dorințele mele. Poți însă deduce cât de mult doresc acest lucru din faptul că nu ți l-aș cere de la atâta distanță, dacă nu l-aș dori mult" (94). În calitate de guvernator al Bithyniei Pliniu arată aceeași solicitudine ca în restul vieții, notabilă de exemplu în scrisorile II, 9; III, 2; VI, 6; IX, 21. Tot astfel, lipsa de fermitate și ezitarea sunt în firea scriitorului, ceea ce se vede și din oscilarea lui între stilul concis, sobru și cel luxuriant, încărcat: I, 20 / IX, 26. Indecizia și nesiguranța îi caracterizează activitatea administrativă ca și pe aceea de autor sceptic cu privire la propria înzestrare: „...am prea puțină încredere în mine ca să consider destul de reușit ceea ce supun numai judecății mele" (V, 3); „...și eu șovăi când e să public ceva, dar tu m-ai întrecut și pe mine în nehotărâre și reticență" (V, 10); „...având prea puțină încredere în talentul meu, mă feresc să nu devin plictisitor" (VIII, 21); „...îmi încerc puterile în mai multe genuri literare, neavând destulă încredere în mine în niciunul dintre ele" (IX, 29). Frecvența cu care el recurge la sfaturile lui Traian corespunde numeroaselor cereri adresate cunoscuților de a-i da sugestii literare: „Două sunt motivele pentru care fac lectură în public; unul, ca să fac un efort de concentrare, celălalt, ca să mi se atragă atenția asupra greșelilor de care nu îmi dau seama" (V, 12); „Fiecare are motivele lui pentru a face lecturi în public; eu, cum am mai spus de atâtea ori, le fac ca să mi se atragă atenția dacă îmi scapă ceva, și îmi scapă, cu siguranță" (VII, 17).

Atitudinea timidă, chiar umilă, față de Traian a lui Pliniu, mare senior ajuns la cele mai înalte demnități publice, e conformă caracterului său șovăielnic. Pe de altă parte, ea constituie un indiciu al dispariției libertății în regimul imperial chiar sub cei mai buni principi. În ultimele zile ale republicii, fostul consul Cicero plătise cu viața atacurile din *Filipice* împotriva autoritarului triumvir Antonius. Discipolul arpinatului, consul și el, se pleacă în fața unui împărat care nu îi impune astfel de gesturi.

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie

Bardon, Henry. 1940: *Les empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien*, Paris, Les Belles Lettres.

Guillemin, Anne-Marie. 1929: *Pline et la vie littéraire de son temps*, Paris, Les Belles Lettres.

Martin, René, Gaillard, Jacques. 1990: *Les Genres littéraires à Rome*, Paris, Nathan.

Plinius cel Tânăr. 1977: *Opere complete*, traducere, note și prefață de Liana Manolache, București, Editura Univers.

Sherwin-White, A. N. 1966: *The Letters of Pliny: a historical and social Commentary*, Oxford, Clarendon Press.

PLINY THE YOUNGER AND THE EMPEROR TRAJAN

Abstract

In his discourse uttered with the occasion of assuming the function of consul, Pliny the Younger did not spare praise of Trajan. His encomium depicts Trajan as an ideal *princeps*, his virtues being contrasted with the defects of Domitian, perceived as a ruthless autocrat. Pliny was later appointed governor in Bithyina. In this period he exhanged official letters with the emperor whom he consulted in connection with any problem, be it serious or minor. The shy attitude of the writer towards the emperor, even when he reached high administrative positions, corresponds to his hesitating character. Form another point of view, this attitude signals the disappearance of liberty in the imperial regime even during the rule of the best sovereigns.

Keywords: Pliny the Younger, Trajan, good government, autocracy.

Rezumat

În discursul său rostit cu ocazia asumării funcției de consul, Pliniu cel tânăr l-a lăudat pe Traian. Encomiul său îl înfățișează pe Traian ca pe un *princeps ideal*, virtuțile sale fiind puse în contrast cu defectele lui Domițian, perceput ca un autocrat nemilos. Pliniu a fost mai târziu numit guvernator în Bitinia. În perioada aceea a făcut schimb de scrisori oficiale cu împăratul pe care îl consulta în legătură cu orice problemă, fie gravă sau minoră. Atitudinea sfioasă a scriitorului față de împărat, chiar și atunci când a ajuns în funcții administrative înalte, corespunde cu caracterul său șovăielnic. Din alt punct de vedere, această atitudine semnalează dispariția libertății în regimul imperial, chiar și în timpul domniei celor mai buni suverani.

Cuvinte-cheie: Pliniu cel Tânăr, Traian, guvernare bună, autocrație.

https://biblioteca-digitala.ro

OV. *TRISTIA* 3.12: IDENTITY AND GENERIC CRISIS OR A SEASON IN HELL

Dorin Garofeanu*

Ovid, *Trist.* 3.12[1]

FRIGORA iam Zephyri minuunt, annoque peracto
longior antiquis visa Maeotis hiems,
inpositamque sibi qui non bene pertulit Hellen,
tempora nocturnis aequa diurna facit.
iam violam puerique legunt hilaresque puellae,
rustica quae nullo nata serente venit;
prataque pubescunt variorum flore colorum,
indocilique loquax gutture vernat avis;
utque malae matris crimen deponat hirundo
sub trabibus cunas tectaque parva facit;
herbaque, quae latuit Cerealibus obruta sulcis,
exit et expandit molle cacumen humo;
quoque loco est vitis, de palmite gemma movetur:
nam procul a Getico litore vitis abest;
quoque loco est arbor, turgescit in arbore ramus:
nam procul a Geticis finibus arbor abest.
otia nunc istic, iunctisque ex ordine ludis
cedunt verbosi garrula bella fori.
usus equi nunc est, levibus nunc luditur armis,
nunc pila, nunc celeri volvitur orbe trochus;
nunc ubi perfusa est oleo labente iuventus,
defessos artus Virgine tingit aqua.
scaena viget studiisque favor distantibus ardet,
proque tribus resonant terna theatra foris.
o quantum et quotiens non est numerare, beatum,
non interdicta cui licet urbe frui!
at mihi sentitur nix verno sole soluta,
quaeque lacu durae non fodiantur aquae:
nec mare concrescit glacie, nec, ut ante, per Histrum
stridula Sauromates plaustra bubulcus agit.

* Cercetător ştiinţific III, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: dgarofeanu@hotmail.com.

[1] The Latin text is that of Owen's Oxford edition (1915).

RITL, p. 366–385, Bucureşti, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

incipient aliquae tamen huc adnare carinae,
hospitaque in Ponti litore puppis erit.
sedulus occurram nautae, dictaque salute,
quid veniat, quaeram, quisve quibusve locis.
ille quidem mirum ni de regione propinqua
non nisi vicinas tutus ararit aquas.
rarus ab Italia tantum mare navita transit,
litora rarus in haec portubus orba venit.
sive tamen Graeca scierit, sive ille Latina
voce loqui (certe gratior huius erit;
fas quoque ab ore freti longaeque Propontidos undis
huc aliquem certo vela dedisse Noto),
quisquis is est, memori rumorem voce referre
et fieri famae parsque gradusque potest.
is, precor, auditos possit narrare triumphos
Caesaris et Latio reddita vota Iovi,
teque, rebellatrix, tandem, Germania, magni
triste caput pedibus supposuisse ducis.
haec mihi qui referet, quae non vidisse dolebo,
ille meae domui protinus hospes erit.
ei mihi, iamne domus Scythico Nasonis in orbe est?
iamque suum mihi dat pro Lare poena locum?
di facite ut Caesar non hic penetrale domumque,
hospitium poenae sed velit esse meae.

Tristia 3.12 is primarily a spring poem. A spring poem may be defined as a poem that contains a major description of spring and is entirely or very largely concerned with this season and the reaction(s) to it. Although the schema of the spring poem changed in time, gradually becoming more complex, all the poems of this genre contain a description of spring followed by reactions - such as injunctions and reflections – prompted by the season. The beginning of this type of poems may be found in an epigram written by Leonidas of Tarentum who lived probably at the middle of the third century B.C. (see Gow-Page vol. 2, 308). A rather short but very stylish piece of writing, Leonidas' epigram was later widely imitated by various Greek poets whose poems were included in the tenth book of the *Palatine Anthology*, namely Antipater of Sidon (second century B.C., *A.P.* 10.2), Marcus Argentarius (Augustan Age, *A.P.* 10.4), Thyillus (probably first century B.C., *A.P.* 10.5), Satyrus, (possibly first century B.C., *A.P.* 10.6), Agathias Scholasticus (sixth century A.D., *A.P.* 10.14), Paulus Silentiarius (sixth century A.D., *A.P.* 10.15) and Theaetetus Scholasticus (sixth century A.D., *A.P.* 10.16). The Latin authors who wrote spring poems (Catull. 46, Hor. *Carm.* 1, 4., 4. 7, 4. 12 and Ov. *Tr.* 3.12.), took

https://biblioteca-digitala.ro

the genre off in significant new directions, distancing themselves from the Greek tradition, starting new trends and making major changes both in the content and tone of their poems. Defined by their thematic and generic admixture, the Latin spring poems are distinguished by a complexity, depth of thought and variety of form unknown to the Greek tradition.

Tristia 3.12 is a highly innovative piece of writing, distinguished by its length, generic admixture and abundance of allusions to its literary antecedents. However, partly because literary criticism on Ovid's exilic poetry "still remains one of the last frontiers of classical scholarship" (Nagle 5),[2] the poem, in spite of its undisputable merits, has been largely neglected. Thus, although a few scholars have indeed provided a general critical assessment of *Tr.* 3.12,[3] no detailed commentary or rigorous analysis of its relationship with the previous spring poems (and especially with the Greek epigrams)[4] has been yet undertaken.

This paper will show how Ovid, with a remarkable ingenuity, uses the structure and (some of) the conventional elements of a spring poem to write a poem about his exile, a poetic supplication, in fact, meant to gain sympathy and support among readers at Rome, and thus, to facilitate his recall to the capital or at least the change of his place of relegation.

As the last (known) spring poem in the Latin tradition of the genre,[5] *Tristia* 3.12 reveals its adherence to the genre (and Ovid's clear intent to allude to the Greek tradition) by the numerous similarities with the spring poems included in the *Palatine Anthology*. Thus, recalling *A.P.* 10.1.1 and 10.2.1, epigrams that start with an indirect announcement of the arrival of spring, Ovid begins his poem with a reference to the end of winter, the image of the cold (*frigora*, 1) abated by the traditional Zephyr indirectly suggesting the fair weather of the vernal season. As further reminders of the Greek tradition, *Tr.* 3.12 contains also numerous references

[2] Cf. also Evans (1), who explains this lack of criticism by the fact that "scholarly interest in the exile poetry has been largely concerned not with the poems themselves, but with the autobiographical information they present, the chronology of their publication, and the prosopography of Ovid's addressees."

[3] See especially Kenney (1965, 43f.), Nagle (1980, 42) and Evans (1983, 64f.). However, even they offer a rather limited examination of *Tr.* 3.12 and especially of its status as a spring poem. Thus, although Evans (64) remarks that *Tr.* 3.12 is "a variation on a well-known literary model," he does not provide further details and the rest of his discussion is mostly of a descriptive nature. A more extensive treatment is to be found in Kenney and Nagle, who do mention the Hellenistic epigrams as its literary antecedents but focus their discussion on a (rather brief) comparison between *Tr.* 3.12 and the previous Latin spring poems (Catullus 46; Horace *Carmina* 1.4, 4.7, 4.12).

[4] Apart from Cat. 46 and Horace 1.4, 4.7, 4.12, the previous spring poems are *A.P.* 10.1, 2 (and also possibly *A.P.* 9.363 and 10.4.).

[5] The third book of *Tristia* has been completed and sent to Rome for publication in 10 A.D. For the chronology, see Evans 50.

https://biblioteca-digitala.ro

to the fertility and beauty of spring. Thus, the mention of *violam* in line 5, the image of the meadows (*prata*) clad with variegated flowers (*variorum flore colorum*, 7) and the description of the budding grain (11f.), vines (13) and trees (15) bring into the poem the traditional associations of the season and recall the references to flowers, vegetation and blossoming meadows in *A.P.* 10.1.3; 10.2.4 and, possibly, *A.P.* 9.363 1–6. At the same time, the mention of the prattling birds (*loquax avis*, 8) and the image of the swallow building her nest (9f.) remind the reader of the swallow of *A.P.* 10.1.1, 2.3f. and, possibly, of the numerous birds mentioned in *A.P.* 9.363 15ff. Similar to the epigrams of the *Palatine Anthology*, the poem contains in line 29 a description of the sea no longer in the grip of winter, recalling *A.P.* 10.1.3f. and especially *A.P.* 10.2.1f., where Antipater of Sidon uses the same technique (indirect characterization by the negation of its winter features) to describe the vernal sea, while the references to ships (*carinae*, 31; *puppis*, 32), shores (*litore*, 14; *litore*, 32; *litora*, 38), harbours (*portubus*, 38), sailors (*nautae*, 33; *navita*, 37) and seafaring (*adnare*, 31; *vela dedisse*, 42), strongly associate (and thus recall the Greek tradition of the genre) the arrival of spring with the opening of the sailing season.

Another aspect of *Tr.* 3.12 that reminds one of the Greek epigrams is the depiction of spring as a time of dynamism and bustling activity. However, while in the spring poems of the *Palatine Anthology*, only Priapus' injunction(s) addressed to the sailor(s) to begin navigation and trade associates spring with the idea of action, in Ovid's poem, apart from the beginning of sailing (31f.), the notion of dynamism is also brought out by the vivid depiction of the vernal *ludi* (17–24).

Apart from the similarities with the Greek epigrams, the status of *Tr.* 3.12 as a spring poem is also 'reinforced' by the presence of numerous elements that remind the reader of the Latin tradition of the genre. Thus, the poem not only starts with a direct allusion to Cat. 46, but, through the initial reference to the end of winter, *also* recalls the beginning of Hor. *Carm.* 1.4 and 4.7.[6] Another Catullan allusion is also perhaps to be found in line 4, which, as Nagle (42) remarks, "expands on the word *aequinoctialis* in Cat 46.2, while the mention of various flowers (5 and 7), the depiction of the budding trees (15) and the various references to the fertility of the season (11ff.) may remind the reader of the return of vernal vegetation in Hor. *Carm.* 4.7.1f. Another element in common with Horace's spring poems is the description of the swallow in lines 9-10, clearly recalling, through its (tragic) mythological allusion, the image of the unhappy bird in 4.12. 5–8, while the depiction of spring as a time of merriment (*hilares*, 5) and cheerful celebration (17–24) may recall the

[6] As Nagle (42) observes, the phrase *iam Zephyri* (1) recalls *iam.../...Zephyri...aureis* (Cat. 46.2–3). At the same time, the syntagm *Frigora iam Zephyri minuunt* recalls *frigora mitescunt Zephyris* (Hor. *Carm.* 4.7 9), while the phrase *nix verno sole soluta* (27), that begins the second description of spring in Ovid's poem, clearly recalls *Solvitur...hiems grata vice* (Hor. *Carm.* 1.4.1). For a discussion on the significance of these literary allusions, see below the detailed analysis of the poem.

https://biblioteca-digitala.ro

festive dance of the Graces and nymphs in 1.4.5ff. and 4.7.5f., hinting also perhaps at the extensive use of the (vernal) *carpe diem* motif in 4.12.

Like all the other Latin spring poems, *Tr.* 3.12 contains also a profusion of elements (*Cerealibus*, 11; *Virgine*, 22; *Italia*, 37; *Latina*, 39; *Caesaris et Latio*; *Iovi*, 46; *Lare*, 52; *Caesar*, 53) that gives the poem a strong Roman flavour, while the presence of historical (*Caesaris*, 46; *Caesar*, 53) and mythological (*Hellen*, 3; *Cerealibus*, 11; *Virgine*, 22; *Lare*, 52) references recalls Horace's use of historical (or quasi-historical) figures in 4.7.15 and the various mythological allusions of 1.4, 4.7 and 4.12. At the same time, the presence of numerous geographical references (*Histrum*, 29; *Ponti*, 32; *Italia*, 37; *Propontidos*, 41; *Latio*, 46; *Germania*, 47) reminds one of Catullus' spring poem (with its *Phrygii*, 4; *Nicaeae*, 5 and *Asiae*, 6), while the urban aspect, strongly implied in Ovid's nostalgia for Rome, recalls Catullus' eager desire to reach the bright cities of Asia. Nevertheless, perhaps the most important characteristic of *Tr.* 3.12 that situates the poem into the Latin tradition of the genre is the complexity of the reactions prompted by the arrival of spring and especially the thematic admixture that recalls the thematic innovations present in all the previous Latin spring poems.

However, while recalling both the Greek and Latin tradition of the genre, *Tr.* 3.12 contains also an abundance of new structural and thematic aspects. The striving for innovation and the great ingenuity employed in this poem are first to be found at the structural level, where Ovid succeeds in a triple 'ruse.' Thus, as in the first 24 lines the reader is 'deceived' (by the numerous conventional elements) into believing that the description of the vernal season is part of yet another traditional spring poem, only to discover in lines 27–32 another description of spring, followed by a long section (33–50) that introduces the theme of exile and a last couplet in which the poet, realizing his painful condition (51f.), prays (*di facite)* that Caesar may pardon him (53f.), one may think that *Tr.* 3.12 departs radically from the traditional schema of a spring poem. A closer look at the poem reveals however that Ovid abandons only the traditional *succession* of elements (namely, the description of spring followed by the reactions prompted by the season), as *Tr.* 3.12 contains in fact the same basic components of a spring poem. What is remarkable is only the fact that the reactions prompted by spring include *another* description of the vernal season. Thus, in an ingenious and totally unexpected move, the poem begins with a reaction prompted by the season, as the actual spring experienced in Tomis (27–32) prompts the recollection of how spring is at Rome (1–24), a nostalgic remembrance of an 'ideal' spring (hence the great profusion of traditional elements).[7]

[7] Although Evans (64) offers an elegant structural model of the poem, which, in his view, "divides itself neatly into two halves with a concluding couplet," one could argue, taking into the consideration the adherence of *Tr.* 3.12 to the genre, that the poem divides into the following parts: 1–26: the description of spring at Rome as a reaction prompted by the arrival of the vernal season. 27–32: the description of the actual spring at Tomis. 33–54:

https://biblioteca-digitala.ro

Apart from 'deceiving' the reader, the presence in Ovid's poem of two descriptions of the vernal season (even if one of them is only a nostalgic recollection) is a highly innovative aspect that distinguishes *Tr.* 3.12 from all the other spring poems. Noteworthy is also the great length (and the abundance of details) that characterizes the description of the 'ideal' spring (24 lines, the longest description of the season in the tradition of the genre, while the second longest description, 18 lines, is to be found in A.P. 9.363), and also its (suggestive) juxtaposition with the much shorter (only 4 lines) description of the actual spring at Tomis that indirectly emphasizes the contrast between the happiness of his former life and the present circumstances.

In addition to the innovation at the structural level, one could also notice that *Tr.* 3.12 contains new human (*puerique ... puellae*, 5; *iuventus*, 21; *bubulcus*, 30) presences, and numerous novel geographical (*Maeotis*, 2; *Getico*, 14; *Geticis*, 16; *Histrum*, 29; *Ponti*, 32; *Italia*, 37; *Propontidos*, 41; *Germania*, 47; *Latio*, 46; *Scythico*, 51), mythological (*Hellen*, 3; *Cereallibus*, 11; *Virgine*, 22; *Noto*, 42; *Iovi*, 46; *Lare*, 52) and historical references (*Caesaris*, 46; *Caesar*, 53). However, the break with the tradition can be seen especially at the thematic level, in the strong (and unexpected) association of spring with the idea of exile. Thus, paradoxically enough, although the description of the season from the first section of the poem (1–24) abounds in traditional elements, in the end spring appears only as a reminder of the exilic condition, a radical departure from the traditional associations of the season, that recalls Hor. 1.4 and 4.7, in which spring 'emerges' as a reminder of change and prompts disheartened reflections on the tragic human condition. However, while in Horace's spring poems the season was also associated with the *carpe diem* motif, *Tr.* 3.12 does not contain the anticipation of any erotic or sympotic event, and all the possible enjoyment brought by the season is 'relegated' to the past. At the same time, like in Cat. 46 where the coming of spring prompts Catullus' eager desire to return home from Bithynia, in *Tr.* 3.12 the vernal season prompts Ovid's desire to return (or at least to hear news from) Rome. However, in contrast to Catullus' poem, in *Tr.* 3.12 the emphasis is placed not on the idea of action, but on the nostalgic remembrance of Rome and the frustration brought by the impossibility of return.

Another noteworthy aspect of the poem is the fact that, in contrast to the Greek epigrams and all the previous Latin spring poems, *Tr.* 3.12 is aimed at a much larger audience, as the poet hopes that, by gaining the sympathy of his readers at Rome, he will increase his chances of being recalled from exile. Since, unlike the previous spring poems, *Tr.* 3.12 has an ulterior motive, the entire thrust of the poem

another reactions prompted by the arrival of spring, namely the eager anticipation of meeting a sailor who could give him news from Rome (33–50), and, after the realization of his condition (51f.), a prayer which functions as an indirect injunction to be recalled from exile (53f.).

https://biblioteca-digitala.ro

is changed, Ovid succeeding in writing, under the disguise of a spring poem, a passionate (albeit stylish) plea for forgiveness. However, although *Tr.* 3.12 has an urgency and a personal tone unknown to the previous spring poems, the allusions to its literary antecedents play an essential role, being part of Ovid's 'strategy' to present himself as a learned and gifted poet, who deserves to be pardoned. At the same time, in addition to the references to the previous spring poems, Ovid's skill and the adherence of *Tr.* 3.12 to the genre are revealed by its polished style as the poem, a refined piece of writing, contains numerous stylistic and sound effects, for example alliterations (*nullo nata*, 6; *prataque pubescunt*, 7; *malae matris*, 9; *sole soluta*, 27; *stridula Sauromates*, 30; *quid... quaeram*, *quisve quibusve* 34; *fieri famae*, 44), assonance (*exit et expandit*, 12), rhymes (*variorum... colorum*, 7; *transit... venit*, 37f.; *auditos... triumphos*, 45) and anaphoras (of *nam procul a* in lines 14 and 16; of *quoque loco est* in lines 13 and 15; of *nunc* in lines 17 and 19ff.; of *nec* in line 29; of *sive* in line 39; of *iam* in lines 51f.).

A final point that should be made before the detailed analysis of *Tr.* 3.12 is related to its status and efficacy as a poetic supplication. Thus, since the poem is primarily intended to be a plea for forgiveness, all its structural, thematic and stylistic elements are meant either to 'prove' Ovid's worthiness as a poet or to convey his distress over being in Tomis and far from Rome (transforming it into a public statement) in an attempt to make the readers sympathize with his plight, so that his pardon could be more easily granted. As the effectiveness of the appeal depends on Ovid's ability to rouse pity, the poem poignantly contrasts the happiness (*beatum*, 25) of his readers at Rome to the suffering entailed in his exilic condition by juxtaposing the description of the lush and dynamic Italian spring (1–26) with the austere depiction of the Tomitan spring (27–32). The contrast between *here* – a barren land which lacks even vine and trees, a place isolated from Italy by a large tract of sea (*tantum mare*, 37), with inhospitable shores (*portubus orba*, 38) to which only very few sailors (*rarus navita*, 37) dare to come – and *there* (*istic*, 17) – the fertile land of Italy and the city of Rome, bustling with action and dynamism, and defined by vernal joy and lively celebration – is thus meant to 'startle' the readers from their indifference to Ovid's fate and make Augustus realize that the punishment imposed on the gifted (and delicate) poet was harsher than he deserved or is able to bear. At the same time, the nostalgic recollection of the past (springs) and the anxious anticipation of meeting someone who could give him news from Rome, allows Ovid to 'evade' from a present and a place he can neither enjoy nor escape, while suggesting to his readers the mental anguish suffered by the poet, his deep frustration and earnest desire to return home.

The poem (and the effort of winning over his audience) continues with the references to the triumphs of Caesar (*triumphos Caesaris*, 45f.) and to the military conquest of Germany that are meant both to suggest Ovid's (still) deep interest in the affairs of Rome and to gain the sympathy of August by (flatteringly) portraying him as a great leader (*magni ducis*, 47f.), under whose feet lies the sorrowing head

https://biblioteca-digitala.ro

(*triste caput*, 48) of the *rebellatrix Germania* (and in whose hands the fate of the sorrowing poet).

Tr. 3.12 (appropriately enough for a supplication) ends climactically with a prayer (*di facite*, 53), which reveals the real *raison d'être* of the poem. Starting from an apparently innocent description of spring, Ovid builds up (with rhetorical grace) his pleading, and, in the end, dares to ask directly for forgiveness. While his prayers were not answered, the poem still remains a subtle and original plea for clemency, proving, if not Ovid's innocence, at least his excellence as a poet.

The poem starts with the image of the winter cold (*frigora*) abated by the breeze of the Zephyr, which, hinting at the warm weather brought by spring, serves an important function, since it constitutes an indirect announcement of the arrival of the vernal season, recalling thus the previous spring poems. The allusion, in a single line, to both the Greek (*A.P.* 10.1.1 and 10.2.1) and Latin (Cat. 46. 2–3, Hor. *Carm.* 1.4 and 4.7.9) tradition of the genre is intended not only to show Ovid's great ingenuity, but also to 'deceive' the reader into believing that *Tr.* 3.12 *is* a traditional spring poem, increasing thus the surprise brought by its subsequent departure from the genre. At the same time, the emphasis on temperature, and especially the fact that *frigora* is the first word of the poem, may foreshadow the description of the desolate Tomitan spring at 27–32, while the specific allusion to *frigora mitescunt Zephyris* (Hor. *Carm.* 4.7.9) brings yet another somber element, as it reminds the reader of the most disheartening spring poem in the tradition of the genre.

After the syntagm *annoque peracto*, which points to the fact that "the Roman calendar began not in January but in March, so that 'the year's closure' came with the end of February" (Green 249), the poem continues with a line that has been long suspected of textual corruption. Although, with the exception of *longior* and *hiems*, the authenticity of all its words has been doubted,[8] the major problem of this line is, in fact, the presence of *Maeotis*, since, as Green (250) remarks, "the Maeotic Lake (Sea of Azov) is tucked away behind the Crimea, hundreds of miles from Tomis; the word will not even scan in context unless, by special pleading, granted a wholly irregular short initial syllable followed by synizesis." This geographical and metrical anomaly has prompted scholars[9] to propose various emendations to the text. Thus, taking into consideration the general context of the poem, Lachman (56) favors the replacement of *Maeotis* with *Tomitis*, while Green (250), accepting the emendation of *uisa*, argues that one should read *meauit* instead of *Maeotis*, the reconstructed line running, in his view, as follows: "*longior adsuetis uersa meauit*

[8] Thus, Bailey (393) argues that *uisa* should be changed to *uersa*, while Green (250), considering that *antiquis* is "meaningless," proposes its replacement with *adsuetis*.

[9] An exception is Owen (27) who, leaving aside the geographical aspect of the problem, argues that, from a metrical point of view, the presence *Maeotis* is not so anomalous as it seems.

https://biblioteca-digitala.ro

hiems – the winter, longer than those I'm used to, has turned [the solstice] and gone its way." However, in spite of the oddity of *Maeotis,* one could argue that, since *Tr.* 3.12 is not a scientific treatise, Ovid's 'fuzzy geographical reference could be a deliberate 'exaggeration,' meant to suggest that his place of exile is situated at the very end of the world and, thus, to emphasize the harshness of the winter that has just passed, the poet being less concerned with geographic accuracy than with persuasion in his effort to elicit the sympathy of his readers. Although a definitive solution to this problem cannot be given, one could nevertheless agree with Green (350), who remarks that "the general sense of the line, in context, must inevitably be: a wearisomely long winter is over at last." Since any critical interpretation is hindered by the uncertainty of the text, what could be safely said is that the passage is intended either to suggest Ovid's anxious waiting for the arrival of spring that will also bring with it the hope of hearing some news from Rome[10] or, if the line refers to the Italian spring (as the mention of the Zephyr in the first line may perhaps suggest) to enhance the appeal of the vernal season by pointing out the long length of winter. However, since, from a psychological point of view, it is very likely that, as an exile, Ovid would feel and characterize as *longior* a winter spent in a harsh and hostile environment, far from the civilized world of Rome, and, considering that a Tomitan winter *is* actually longer than an Italian one, the possibility that the second line of *Tr.* 3.12 is not part of the nostalgic remembrance of spring at Rome but refers to the real winter experienced by the poet on the coast of the Black Sea is worthy of consideration.

The poem continues in lines 3–4 with a mythological reference, which, bringing elevation of style into the passage (and presenting Ovid as a learned poet), announces the arrival of spring by hinting at the vernal equinox when the length of day is equal with that of night. Thus, as Green (250) explains, Ovid alludes in this passage to "the ram from whose back Helle tumbled into the strait later named on her account, the Hellespont (Apollod. 1.9.1, Ovid *Fast.* III. 851ff.), and later, sacrificed by Phrixus to provide Aeëtes with the Golden Fleece, was catasterized into the constellation Aries, which the sun enters on 22 March, the vernal equinox." Through this astronomical allusion, the passage is also intended to recall the tradition of the genre, since, as Nagle (42) remarks, line 4 "expands on the word *aequinoctialis* in [*Cat.*] 46.2," Ovid outdoing Catullus' reference via both length and complexity.

An interesting aspect of this passage (although unnoticed in the previous scholarship on the poem) is the (partial) similarity between Helle and Ovid, as the poet himself could be seen as a tragic character, who, 'fallen' from the graces of Augustus, was sent into exile (a fate worse than death in Ovid's view) to a place in the vicinity of the Hellespont. At the same time, the terrifying death of Helle

[10] The implication of this interpretation at the structural level of the poem is that the first two lines of *Tr.* 3.12 could be considered part of the description of the Tomitan spring.

https://biblioteca-digitala.ro

brings yet another darker note into the poem, tempering the impact of the joyous description that follows at 5ff.

The description of spring continues with a series of images in which the presence of both conventional and innovative elements illustrates the traditional aspects and associations of the season and builds up a picture of vernal happiness, dynamism and renewal. Thus, in lines 5f., the image of merry boys and girls gathering flowers, associates spring with the idea of joy (*hilares*) and youth (*puerique ... puellae*), while the mention of the wild (*rustica nata*) violets hints at the natural beauty and fertility of the season. The plucking of flowers may allude to a festival or perhaps to the preparations for a party, but the scene could depict just a spontaneous celebration of the season. The emphasis on the fact that the flowers are not cultivated (*nullo serente*, 6) is meant to draw the attention of the reader to the regenerative aspect of spring, presenting the season as an almost paradisiacal time, while the verb *venit*, although in this context means "to come up, grow, arise" (see *OLD* s.v. 5), brings with it the idea of motion and activity, increasing thus the overall dynamism of the passage (and of the season).

The poem continues in line 7 with the description of the flowering meadows (*prata*, in emphatic position at the beginning of the line), an image intended both to recall the tradition of the genre and, by bringing into the poem yet another reference to vegetation, to portray spring as a lush season, full of life and beauty. However, if the mention of *violam* in line 5 was probably meant to allude to the delicate fragrance of the spring flowers,[11] in this line the emphasis is placed on the visual aspect, the variegated (*variorum colorum*) flowers bringing color into the vernal landscape.

In line 8, the image of the chattering birds (*loquax avis*) continues the description of the natural world 'affected' (*vernat*) by spring and introduces the motif of joy at the animal level. The qualification of the 'loquacious' birds as 'untrained' (*indocili gutture*) is most likely intended to hint at the spontaneous nature of their celebrating song, and to suggest, again, that the arrival of spring brings on earth a golden age of a sort. However, interestingly enough, after the reference to the 'uninstructed' (but happy) birds, the poem continues with a learned allusion to the distressing story of the swallow, as the bird building her nest (9f.) appears accompanied by her mythological background. The reference to the tragic story brings a darker mood into the description of the season, while achieving elevation of style and recalling the tradition of the genre, as the line reminds the reader of Horace's description of the swallow at 4.12. 5–8. However, while in Horace's poem the emphasis is on the disheartening story and the building endeavor of the swallow is only succinctly mentioned (*nidum ponit*, 4.12. 5), in *Tr.* 3.12 half of the description is dedicated to her mythological background and half to her determination to build a cradle and

[11] The word *viola* may not point to a specific flower, since it is "the name given to several spring flowers, usu. fragrant [...]" (see *OLD* s.v. 1).

https://biblioteca-digitala.ro

house (*cunas tectaque*, 10), an image which, hinting at the bird's future offspring, associates the season with the idea of birth and renewal.

The poem continues in lines 11f. with the description of another sign of the vernal season, namely the germination of the grain. The reference to the seeds hidden in the furrows dedicated to Ceres (*Cerealibus ... sulcis*, 11) alludes to ploughing and sowing, reminding thus the reader of the vernal resumption of the agricultural activities, while the image of the tender blades (*molle cacumen*, 12) emerging from the earth strongly associates the season with the idea of growth and fertility. Apart from the reference to Ceres, which has the function of defining precisely the meaning of *herba*[12] as grain, while conferring a Roman flavour on this description and bringing, at the same time, a divine figure into the vernal landscape, one could also notice the use of *latuit*, a verb with numerous meanings of which many could be present in this passage (see *OLD* s.v. 1a, 2, 3, 5: 'to go into or be in hiding,' 'to be out of sight, be invisible,' 'to lie below the surface, be latent,' and, especially, 'to take refuge, shelter,' which suggests the image of the seeds protected by the earth from the harsh cold of winter). Worth mentioning in this section is also the assonance of *e* in line 12 (*exit et expandit*) and the presence of the prefix *ex* in both *exit* and *expandit* which emphasizes the idea of emergence.

After the description of the sprouting grain, the poem continues in lines 13–16 with the image of the budding vine and trees that concludes the series of references to the vernal vegetation. The depiction of the vine whose buds (*gemma*) are pushed forth from the shoot (13) and of the swelling (*turgescit*) branches of the trees (15) reinforces the association of the season with the idea of growth and renewal of life. However, since this passage contains the first hint that the exuberant vernal imagery of the previous lines was only part of a vivid recollection, the primary function of this image is to create a sharp contrast between *here* – the poet suddenly revealing the place of his exile in the reference to *Getico litore* (14) and *Geticis finibus* (16) – and *there* – the fertile land of Italy, (unnamed directly though until line 37). The passage, foreshadowing the desolate image of the Tomitan spring that will follow in lines 27–32, depicts the Getic land as a barren place situated far way (*procul*) from the civilized world,[13] the reference to the absence of vegetation being intended, in Ovid's effort to win the sympathy of his readers, to present the Black Sea coast as an antithesis of the Italian landscape.

Worth noticing in these lines is also the great abundance of anaphora (*quoque loco est*, in line 13 and 15; *nam procul a ... abest*, in lines 14 and 16) that, bringing an almost lamenting tone into the poem, draws the attention of the reader to the sudden shift of focus from the image of a traditional (and ideal) vernal season to

[12] The word *herba* refers not only to corn but also to "other plants in the early stages of growth" (see *OLD* s.v. 4).

[13] Cf. Kenney (42), who considers that the reference to vine is essential since, in his view, "viticulture spelt civilization: barbarism began where wine gave place to beer."

https://biblioteca-digitala.ro

the depiction of the real and desolate spring at Tomis, making even more poignant the contrast between Italy and the place of Ovid's exile.

After the description of the changes brought by the season at the natural level, the poem continues in lines 17–24 with a picture of spring at Rome, *Tr.* 3.12 offering thus, for the first time in the tradition of the genre, a (rather detailed) description of the activities prompted by the arrival of spring in a city. However, this time the fact that the vernal tableau is only a nostalgic remembrance of springtime in Rome is made clear by the use of *istic* in line 17, which may also be intended to suggests the (supposed) epistolary form of the poem,[14] (again, an innovation in the tradition of the genre) and thus to reinforce its status as a plea of forgiveness.

While in the description of the natural world affected by spring the emphasis was placed mainly on the idea of beauty and fertility, in this section the season is defined as a time of celebration and dynamism, a period in which the regular activities of the city are suspended and people engage in festivities, games and theatrical performances (again, in sharp and sad contrast with the lack of holidays and festivals at Tomis). The description starts with the word *otia*, which bringing into the passage a plethora of meanings ("freedom from business or work, leisure, leisure-time," "rest or relaxation from work, a holiday," "relaxation from pain, toil, etc., ease, rest," "a peaceful or tranquil existence, security, safety," "tranquility, calm of weather, etc.," "temporary cessation, respite, lull," see *OLD* s.v. 1a, 2a, 2b, 3, 4b, 4c, 6a), strongly associates the vernal season with the idea of relaxation and pleasure (in sharp contrast with the tormenting anxiety suffered by Ovid at Tomis). At the same time, since the image of the garrulous wars (*garrula bella*, 18) of the forum giving place (*cedunt*)[15] to the public games (*iunctisque... ludis*) refers the fact that the arrival of spring was celebrated by "a succession of festivals (e.g. the *Megalesia*, the *Floralia*, and, on 19 March, the great *Quinquatrus Maiores*) marked by, *inter alia*, the closure of the law courts" (Green 250), these lines depict the vernal season as a time of harmony and public concord, a period which, ending, at least temporary, the disagreements between people, brings the community together in joyful celebration (an image that stands in sharp contrast with the isolation and sadness experienced by Ovid on the desolate shores of the Black sea).

An interesting aspect of this passage, unnoticed in the previous scholarship on the poem, is the fact that, although these lines do refer to the entire series (*iunctis ex ordine*, 17) of festivals celebrated in March, the first month of the Roman year[16]

[14] See *OLD* s.v. 1b: "(in letters) where you (the recipient) are."

[15] One could notice that, through its military and political connotations ("to give in, yield, submit: a. to an enemy. b. to other opponents, factions, policies, etc.," see *OLD* s.v. 10a and b), the verb *cedunt* suggests the (rather interesting) image of the battle themselves being defeated by the orderly 'troops' of vernal festivals, reminding the reader of the martial overtones that accompanied the arrival of spring (and the succession of seasons) in Hor. 4.7.1 and 9–12.

[16] The time frame of this description is revealed in the first line of the poem by the syntagm *annoque peracto*.

https://biblioteca-digitala.ro

(suggesting thus the idea that the season, bringing numerous occasions for public rejoicing, is distinguished by its celebratory mood), the fact that the description of the vernal *ludi* starts with the mention of the equestrian displays (*usus equi nunc est*, 19) may suggest that Ovid alludes here specifically to *Equiria*, a festival which, celebrated on March 14 and dedicated to Mars as a god of both war and agriculture, involved horse racing and competitions held in the *Campus Martius* in Rome. At the same time, the second half of the line, although it may refer, as Green (250) argues, only to exercises in the use of arms, could refer to the Salii, priests of Mars, who, dressed up in an archaic (and light) armor (*levibus armis*)[17] and carrying the sacred spears and shields, performed, during the *Quinquatria* (a festival held between 19 and 23 of March), ritual dances on the streets of Rome in honour of the god of war, marking thus the beginning of the campaigning season. An argument in favour of this interpretation is the fact that all these references to festivals in honor of Mars, while adding another dimension to the season, since it portrays spring not only as a time of joy, but also as a time in which the preparations for the coming military campaigns were made, would also foreshadow the references in lines 45–48 to the military successes of Augustus.

The description of the *ludi* continues with references to various popular sporting activities, such as ballgames (*pila*, 20) and hoop bowling (*trochus*, 20), followed in lines 21f. by the image of the wearied youths bathing (or swimming),[18] which, as the mention of the oil (*oleo labente*, 21) with which the athletes would anoint their bodies before exercising in the *palaestra* indicates, constitutes an indirect (but more extended) reference to boxing and wrestling.

The emphasis on the idea of enjoyment and entertainment continues in lines 23f. with the image of the stage bustling with life and activity (*viget*, 23), which alludes to the theatrical performances (*ludi scaenici*) that, together with the *ludi circenses*, accompanied the vernal celebration of the public games (*ludi publici*). Worth noticing in line 23 is especially the use of numerous words that, expressing the idea of lively action (*viget*) and passionate enthusiasm (*favor*), further increase the mood of dynamism and celebration, while in the following line Ovid suggests (once again), through the vivid image of the roaring (*resonant*) theatres replacing,

[17] For this sense of the word, see *OLD* s.v. 2a.

[18] As Green (250) explains, *Virgine... aqua* is "a reference to the outflow of the aqueduct known as the *Aqua Virgo*, constructed by Agrippa, and opened on 9 June 19 B.C., mainly to feed the public baths he was building." Commenting on the qualification of *aqua* as *Virgine*, Green argues (after sending the reader to the aetiological tale of Frontinus, who, in *De Aquae Ductu* I.10, explains that the source-spring, near the eighth milestone on the *Via Collatina*, was revealed to some soldiers by a young girl) that "a more likely explanation is the coldness and purity of the water, much touted in antiquity," while adding that "the ninth of June was also the feast-day of Vesta; so the *Aqua Virgo* may in fact have been named in honour of the Vestal Virgins."

https://biblioteca-digitala.ro

as centers of city life, the forums (the centers of judicial and business affairs),[19] that the only 'heated' (*ardet*) disagreements between people in this period of the year are those related to their entertainment.

The description of the Italian spring ends climactically in lines 25f. with an emotional outburst that reveals both the depth of Ovid's anguish and his great nostalgia for Rome. The poignant couplet, whose lamenting tone is set from the very beginning by the distressing exclamation of grief (*o*, 25), serves multiple functions in the poem. Thus, on the one hand, these lines may function as an indirect injunction addressed to his readers to be aware of their happy condition and fully enjoy the 'blessings' of the city, in which case Ovid succeeds in making a variation on the traditional *carpe diem* motif by replacing it (rather unexpectedly) with an indirect (and rather innovative) '*carpe urbem*' injunction. On the other hand, the implicit (and stark) contrast between the absolute *(quantum et quotiens non est numerare)* happiness (*beatum*, 25) of those who could enjoy Rome (*urbe*, 26) and Ovid's despondent condition is meant to gain the sympathy of his readers, increasing thus the efficiency of his appeal for clemency, while the word *licet* (26), hinting at his relegation, alludes to the fact that his happiness stands in the hands of Augustus, whose forgiveness he is desperately seeking. At the same time, while the forbidden city (*interdicta urbe*, 26) functions as a metonymy for all the happiness the exile has taken away from Ovid's life, the word *frui* (26), bringing into the passage a multitude of meanings ("to enjoy the produce of, the proceeds from," "to derive advantage from, profit by, avail oneself of, enjoy," to have as one's lot (something good), be blessed with, enjoy," "to derive pleasure from, delight in, find enjoyable, enjoy," see *OLD* s.v. 1a, 1b; 2a; 3), directly associates, for the first time in the tradition of the genre, the joy brought by spring with the urban motif, suggesting Ovid's great distress caused by the grim place of his exile and his fervent desire to return to Rome.

To conclude the analysis of the description of the Italian spring (lines 1–26), one could say that, starting with a vivid depiction of the season that becomes an indirect eulogy of Italy and Rome, Ovid succeeds in transforming a traditional element of a spring poem into an efficient appeal for forgiveness. Thus, the great length and abundance of details that defines this section suggest how important the Italian landscape and the city of Rome are for the poet, while the abrupt shift from the picture of vernal happiness and renewal to the emotional final couplet (lines 25f.) hints at the anguish and nostalgia suffered by Ovid and constitutes an indirect injunction to be recalled home or, at least, have his place of exile changed.

After the nostalgic remembrance of the Italian spring, the poem continues in lines 27–32 with the depiction of the actual spring experienced by Ovid at Tomis.[20]

[19] See Green (251): "The three theatres were those of Pompey, Balbus and Marcellus [...]; the three public squares were the *Forum Romanum*, the *Forum Iulium*, and the *Forum Augusti*."

[20] As in the description of the Italian spring, this passage too starts with an indirect announcement of the arrival of the vernal season by reference to the end of winter, recalling

https://biblioteca-digitala.ro

The juxtaposition of the two descriptions is intended to make even more poignant the contrast between the Italian landscape and the place of Ovid's exile, and, thus, between the happiness of his readers at Rome (*beatum*, 25) and the tragic condition of the poet (*at mihi*, 27). The sharp contrast between the lengthy description of the Italian spring, in which the vernal season appears as a time of birth, growth and fertility, a period of dynamism, joy and celebration, and the short (only 6 lines) depiction of the Tomitan spring, in which the season is distinguished only by the conspicuous absence of these traditional associations, is an efficient way of suggesting that spring on the barren shores of the Black sea is an antithesis of the Italian one. At the same time, together with the references to the absence of vegetation from lines 13–16, Ovid succeeds, by the *omission* of any other details, in suggesting the bleakness of the Tomitan landscape, while focusing the description (highly plausible from a psychological point of view) on the only aspect of the season that (in his anxious waiting) could bring some hope in his life, namely the opening of the navigation. Thus, all the elements of the passage, starting with the image of the melted snow (27) and of the water no longer frozen (28), and continuing with the depiction of the sea no longer congealed with ice (29), followed by the image of the Sarmatian herdsman unable to cross the (no longer frozen) Danube,[21] allude to the warm temperature brought by spring and thus to the resuming of navigation, while the image of the ships sailing 'even as far as here' (*tamen huc*, 31) suggest both the great distance that separates Tomis from Rome, and Ovid's hope that the arrival of spring will end the isolation in which he lives.

Suggestive of the emotional state of the poet, the admixture of gloom and hope that defines this description of the season increases the efficiency of Ovid's supplication by presenting the place of his exile as a barren and isolated land, while suggesting that the only appealing aspect of the Tomitan spring is the fact that it brings with it the possibility of leaving Tomis or at least of receiving some news from the outside world, perhaps even Rome.

---

thus the tradition of the genre, while the syntagm *nix verno sole soluta* (27) is intended to remind the reader of Hor. 1.4.1 (*solvitur...hiems grata*).

[21] An image that serves a double function in the passage, since Ovid hints here also at the extreme cold of the Tomitan winter, and thus at the hardships he has to endure in this particularly harsh place of exile. At the same time, in spite of the fact that winter seems to facilitate transportation, the Sarmatian herdsman (*Sauromates... bubulcus*), although peacefully traversing the frozen river, appears as a marker of a rustic and barbarous world (in sharp contrast with the urban and civilized Roman world described in the previous section of the poem), while the loud and inharmonious shrill sound (*stridula*) that accompanies his crossing, not also that could have martial overtones for the anxious exile, but also grates the ears of the refined poet. It could be also remarked that, although the frozen Danube seems to make the region more accessible and thus less isolated, in reality it only increases the possibility of an attack, making thus life on its shores even more dangerous.

https://biblioteca-digitala.ro

Animated with sudden hope, Ovid continues his poem with an account of the much-anticipated meeting with the sailor whose ship will arrive first at Tomis (lines 33–50). The great length and abundance of details that characterizes this section suggests how important this meeting is for the poet (and how often he has imagined it), hinting thus at the anguish provoked by the too long isolation, and therefore at the (undeserved) harshness of the punishment. At the same time, this lengthy description of an isolated contact with the exterior world pointedly contrasts with the description of the Italian spring, distinguished by its numerous human presences, once again emphasizing the difference between the vibrant city life at Rome and the desolate life at Tomis, an isolated city on the distant shores of the Black sea.

Ovid starts by expressing his eagerness (*sedulus*, in emphatic position at the beginning of line 33) and haste (*occurram*) to meet the sailor. After the exchange of greetings (*dictaque salute*), the poet will first ask about the purpose (*quid veniat*, 34) of his coming to Tomis (hoping perhaps that the sailor could be a messenger sent by the emperor to announce his pardon), then ask who he is (*quisve*) and from what place (*quibusve locis*) he comes (hoping that he would come from Italy). The flurry of questions (three in a single line) and the alliterative 'volley' of *q*'s suggest both the excitement of the poet and his impatience to hear some news from the outside world. At the same time, the eagerness of Ovid (the refined poet and man of taste, who used to enjoy the company of the sophisticated social elite of the capital) to meet a simple sailor hints at the extreme loneliness experienced by the poet at Tomis and his desperate need to talk with anyone who, even if not distinguished by his polished manners, is different from the barbarian people of Tomis at least by his knowledge of the civilized language of the world.

In his effort to gain the sympathy of his readers, Ovid emphasizes the isolation of his place of exile by remarking that the arrival of a sailor from Italy would be indeed a marvelous thing (*quidem mirum*, 35), since usually the ships reaching Tomis come from the neighboring regions (*regione propinqua*, 35), having sailed[22] in the safety (*tutus*, 36) of the nearby waters. The idea of isolation from the civilized world is further emphasized in lines 37f. by the mention of the fact that only very few[23] sailors dare to cross so large a tract of sea (*tantum mare*, 37) that separates Italy from the inhospitable shores (*portubus orba*, 38) of the Black sea. Nevertheless, whoever the sailor may be (*quisquis is est*, 43), as long as he could speak Greek or, even more pleasing (*gratior*, 40), Latin – and chances are someone, helped by a steady South wind (*certo ... Noto*, 42), has sailed from the Hellespont (*ab ore freti*, 41) and the waves of the sea of Marmara (*longaeque Propontidos undis*, 41) – he could tell Ovid, (hopefully) with a faithful voice (*memori... voce*,

[22] One could notice the (metaphorical) use of *ararit* that, while bringing into the poem another term for sailing (after *adnare* in line 31), casts also a rustic shadow over the entire region.

[23] The anaphora of *rarus* in 37f. emphasizes the idea of rarity.

https://biblioteca-digitala.ro

43), the latest news from the outside world. The presence in two lines of two terms for news (*rumorem*, 43 and *famae*, 44) and the striking image of the sailor who seems to embody (*parsque gradusque*, 43) them suggest again Ovid's deep sense of isolation and his fervent desire to connect with the 'real' world.

One could remark on the fact that the mention of the sailor's knowledge of Greek or Latin serves multiple functions, adding a new and very effective dimension to Ovid's plea for forgiveness. Thus, apart from the fact that such a knowledge would facilitate the conversation between the poet and the sailor, the reference to Greek and Latin, the languages of the civilized world, hints at the barbarian nature and remoteness of the Tomitan region, suggesting also the fact that the relegation of Ovid to this place has meant for him, as a Roman poet, also a 'linguistic exile.' At the same time, the great distance that separates Italy from the shores of the Black sea is again suggested in the description of the maritime route a sailor must follow to reach Tomis.

The poem continues, in a patriotic (and rather flattering) mood intended to gain the sympathy of Augustus, with the mention of the specific news that Ovid is so eager to hear (lines 45-48). Thus, the poet prays (*precor*, 45) that the sailor would be able to tell him of the triumphs of Caesar (*triumphos Caesaris*, 45f.),[24] of the vows that have been fulfilled (*reddita vota*, 46) for the Latian Jove, and of the defeat of the rebellious Germany (*rebellatrix... Germania*, 47).[25] The function of these lines is to increase the chances of Ovid's appeal for clemency by presenting the poet as a patriotic citizen, very much concerned with the political life of Rome, and especially with the military successes of the imperial family, therefore as someone who, in spite of his former mistakes, should be pardoned or, at least, given a more lenient punishment. At the same time, the passage presents Ovid as someone who has not been embittered by his exile and has not turned on Augustus and Rome.

One could remark in this passage the tricolon crescendo (*auditos...triumphos*, 45; *Caesaris et Latio reddita vota Iovi*, 46; *teque, rebellatrix, tandem, Germania, magni/ triste caput pedibus supposuisse ducis* 47f.) and the personification of the *rebellatrix Germania*, who, defeated at last (*tandem*, 47), has laid her sad head (*triste caput*, 48) beneath the feet of Augustus,[26] portrayed thus as a great leader

[24] While *triumphos* may be just a poetic plural, in view of the flattering tone of the passage, it is most likely that Ovid refers here to *several* (military successes worthy of) triumphs, especially since in lines 47f. Augustus is qualified as *magni... ducis*.

[25] According to Green (251), "these lines were written in hopeful anticipation of military successes by Tiberius, who led an expedition against Germany after the crushing defeat of Varus, with the loss of three legions, in the Teutoburger Forest (A.D. 9)." As this defeat, one of the worst ever suffered by Romans, greatly affected Augustus (see Suetonius *Aug.* 23), Ovid knew that the image of Germany at last (*tandem*, 47) subdued would please the emperor.

[26] One could notice the suggestive juxtaposition *caput pedibus* (48) and the multiple meanings of *supposuisse* ("to place at the foot (of)," "to place under the authority or control (of), make subject (to)," "to put at the mercy (of)," see *OLD* s.v. 1d, 4a and b).

https://biblioteca-digitala.ro

(*magni... ducis*, 47f.), who has the power not only to defeat those who stand against him but also (especially important for Ovid's situation) to forgive them.

The importance for Ovid of being informed about the latest events is further emphasized in lines 49f. in which the poet declares that anyone who could tell him about these topics will be immediately welcomed as a guest (*hospes*, 50) to his house. However, in spite of the excitement prompted by the prospect of finally receiving some news from the exterior world, the grief (*dolebo*, 49) of (being far Rome and) not being able to see himself (*non vidisse*, 49) these events, spoils the (only) joy (brought by the vernal season) and increases thus the overall sadness of the poem. Even more painful, as Kenney (42) remarks, "with the word *domui* (v.50) the poet suddenly realizes his situation,"[27] since the fact that *his* house (*domus Nasonis*, 51) is now in the Scythian world (*Scythico... orbe*, 51) and his home (*pro Lare*, 52) a place imposed by his punishment (*poena*, 52) makes him fully understand his exilic condition.

Apart from the anguish expressed by the exclamation *ei mihi* (51), one could also remark in this couplet the juxtaposition *Scythico Nasonis* (51), putting together even at the textual level the poet and the place of his exile, and the anaphora *iamne... iamque* (51f.) that suggests the suddenness of Ovid's realization of his tragic fate, a remarkable innovation of the use of *iam* in the tradition of the genre.

After the disheartened mood of lines 51f., the poem ends climactically with a prayer (53f.) that gods (*di facite*, 53) may change Augustus' mind so that, giving in to the plea of the poet, he may mitigate the sentence, making Tomis only a *hospitium* (54), a temporary shelter of Ovid's punishment. This last resort to gods, an entirely unexpected conclusion for a spring poem, suggests Ovid's hopelessness and the depth of his despair, making even more poignant the effect of the attempts made throughout the poem to gain the sympathy of his readers at Rome and persuade Augustus to have pity on him.

As a conclusion, one could say that Ovid uses the structure and some of the elements of a spring poem to write innovatively a poem of exile, a plea for clemency. Starting with an apparently traditional description of the vernal season and contrasting his vivid remembrance of the Italian, (hence ideal) spring with the actual spring experienced at Tomis, Ovid continues with the detailed account of his much anticipated meeting with the sailor and ends with a touching prayer for forgiveness. The permanent shift between now and then, here and there, between hope and anguish, excitement and despair, keeps the reader in tension and increases the emotional appeal of the poem, while the numerous literary associations add a stylish tone to Ovid's poetic supplication, presenting him not only as a gifted but also as a learned poet. As Kenney (43) remarks, *Tr.* 3.12, "viewed in any light, it is a genuine and moving poem; seen as a variation on the spring theme with its existing actual and literary associations it gains greatly in force and pathetic effect."

[27] Cf. also Evans 65.

https://biblioteca-digitala.ro

Thus, both a surprising spring poem and an emotional poem of exile, *Tr.* 3.12 is a remarkable poetic accomplishment, especially considering the harsh conditions under which it was written, and occupies a special place among the spring poems, ending in force (but also with grace and sadness) the Latin tradition of the genre.

BIBLIOGRAPHY

Primary sources

P. Ovidius Naso, 1915, *Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieutica, Fragmenta*, Owen, S. G, Oxford, Oxford University Press.

Secondary sources

Bailey, D.R. Shackleton, 1982: "Notes on Ovid's Poems from Exile." *Classical Quarterly* XXXII: 390–398.

Evans, H. B., 1975: "Winter and warfare in Ovid's Tomis (Tristia 3.10)." *Classical Journal* LXX: 1–9.

–. 1983:Publica *Carmina. Ovid's Books from Exile*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Gow, A.S.F. and Page D.L., 1968*: The Greek Anthology: The Garland of Philip and some contemporary epigrams*, Cambridge.

Green, P., 2005: *Ovid: The Poems of Exile. Tristia and the Black Sea Letters.* University of California Press.

Kenney, E.J., 1965: "The Poetry of Ovid's Exile." *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 191: 37–49.

Nagle, Betty Rose, 1980: *The Poetics of Exile: Program and Polemic in the Tristia and Epistulae Ex Ponto of Ovid.* Bruxelles: Latomus.

Owen, S. G., 1914: "On Some Passages of Ovid's Tristia." *Classical Quarterly* vol. 8, no. 1: 2–32.

Oxford Latin Dictionary, 1982: Edited by P. G. W. Glare. New York: Oxford University Press.

https://biblioteca-digitala.ro

OV. *TRISTIA* 3.12: CRIZĂ DE IDENTITATE ŞI DE GEN LITERAR SAU UN ANOTIMP ÎN INFERN

Résumé

La *Tristia 3.12* d'Ovid est un texte très novateur qui se distingue par son mélange générique et son abondance d'allusions à ses antécédents littéraires. Cependant, en partie parce que la critique littéraire sur la poésie exilique d'Ovide «reste l'une des dernières frontières de l'érudition classique» (Nagle 5), ce poème, malgré ses mérites indiscutables, a été largement négligé. Ainsi, bien que quelques chercheurs aient effectivement fourni une évaluation critique générale de Tr. 3.12, aucun commentaire détaillé et aucune analyse rigoureuse de sa relation avec les poèmes de printemps précédents, et en particulier avec les épigrammes grecques (hormis Cat. 46 et Horace 1.4, 4.7, 4.12, les poèmes de printemps précédents sont AP 10.1, 2 et éventuellement aussi AP 9.363 et 10.4) n'ont été entrepris.

Cet article montrera comment Ovid, avec une ingéniosité remarquable, utilise la structure et (certains des) éléments conventionnels d'un poème de printemps pour écrire un poème sur son exil, une supplique poétique, en réalité, destinée à gagner la sympathie et le soutien des lecteurs à Rome, et ainsi, pour faciliter son rappel dans la capitale ou du moins le changement de son lieu de relégation.

Mots-clés: Ovide, Tomis, poème de printemps, poème d'exil, mélange générique.

Rezumat

Tristia 3.12 este un poem extrem de inovativ care se distinge prin amestecul de genuri şi abundenţa aluziilor literare. Cu toate acestea, în parte deoarece critica literară referitoare la poezia de exil a lui Ovidiu „rămâne încă una dintre ultimele frontiere ale cercetării" (Nagle 5), poemul, în ciuda meritelor lui incontestabile, a fost în general neglijat. Astfel, deşi câţiva cercetători au oferit, într-adevăr, o evaluare critică generală a poemului, nu a fost făcut încă niciun comentariu detaliat sau o analiză riguroasă a relaţiilor pe care acest poem le are cu poemele de primăvară anterioare şi, mai ales, cu epigramele greceşti din *Antologia Palatină* (în afară de Cat. 46 şi Horaţiu 1.4, 4.7, 4.12, poemele de primăvară anterioare sunt A.P. 10.1, 2 şi, de asemenea, probabil A.P. 9.363 şi 10.4.).

Acest articol arată cum Ovidiu, cu o remarcabilă ingenuitate, foloseşte structura şi (unele dintre) elementele convenţionale ale unui poem de primăvară pentru a scrie un poem despre exilul său, o suplicaţie poetică menită să câştige simpatie şi suport în rândurile cititorilor săi din Roma, şi astfel să uşureze rechemarea sa în capitala imperiului, sau, cel puţin, schimbarea locului său de exil.

Cuvinte-cheie: Ovid, Tomis, poem de primăvară, poezie de exil, amestec de genuri.

https://biblioteca-digitala.ro

INTEGRALA OPERELOR LUI DIMITRIE CANTEMIR CA PROIECT AL ACADEMIEI ROMÂNE

Florentina Nicolae*

Publicarea unei *integrale cantemiriene* a fost un deziderat permanent al erudiților români din perioada modernă. În 15 decembrie 1838, Costache Negruzzi și Mihail Kogălniceanu anunțau în gazeta *Albina Românească*, intenția de a publica o ediție completă a operelor lui Dimitrie și Antioh Cantemir, deplângând faptul că aceste două personalități române sunt mai cunoscute în străinătate, decât în țară. (Rotaru, 2011: *161–165*) *Suplementul* numărului respectiv conținea și structura viitoarei ediții, în nouă volume. Societatea Literară Română, viitoarea Academie Română, își propunea, la înființarea ei, în 1866, între proiectele fundamentale, editarea în opt volume a operei lui Dimitrie Cantemir (Uță Bărbulescu 2011: *173–183*), ceea ce s-a înfăptuit în perioada 1872–1901:

1. Operele Principelui Demetriu Cantemiru. Typărite de Societatea Academică Română, Tomu I. *Descriptio Moldaviae*. Cu chart'a geographica a Moldaviei și unu fac-simile, Bucuresci, Typographia Curții (Lucrătorii Associați), 1872.

2. Operele Principelui Demetriu Cantemiru. Typărite de Societatea Academică Română. Tomu II. *Descrierea Moldaviei*. Tradusă din textulu originale latinescu aflatu în Muzeulu Asiaticu alu Academiei Imper[iale] Scientifice de la S[anc]t Petropole. Cu chart'a geographica a Moldaviei și unu fac-simile, Bucuresci, Typographia Curții (Lucrătorii Associați), 1875.

3. *Istori'a Imperiului Ottomanu. Crescerea și scăderea lui*. Cu note fórte instructive de Demetriu Cantemiru, Principe de Moldavi'a. Traducere română de dr. Ios[if] Hodosiu. Partea antâia a *Istoriei Osmane* care coprinde crescerea Imperiului Osmanu dela domni'a lui Osmanu fondatorulu aceluia până la domni'a lui Muhamedu IV. Adeca dela anulu 1300 până la obsidiunea Vienei în anulu 1683. Bucuresci, Edițiunea Societatei Academice Române, 1876.

4. *Istori'a Imperiului Ottomanu. Crescerea și scăderea lui.* Cu note fórte instructive de Demetriu Cantemiru, Principe Moldaviei. Tradusă de dr. Ios[if] Hodosiu. Partea a dou'a a *Istoriei Osmane*, care coprinde scăderea Imperiului Osmanu de la domni'a lui Muhamedu IV până la domni'a lui Achmedu III: adeca de la anului 1683 până la anulu 1712. Fapte istorice petrecute pe câtu se aflase însuși auctorele în viétia, Bucuresci, Edițiunea Societatei Academice Române, 1878.

5. Operele Principelui Demetriu Cantemiru. Typărite de Societatea Academică Română. Tomu V. Partea I. *Elementele Cantacuziniloru și Brancoveniloru.* Partea II. *Divanulu*. Publicate si insocite cu ua prefatia si unu glossariu de G. Sion. Bucuresci,

* Cercetător științific II, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; Universitatea „Ovidius" din Constanța; florentinanicolae.ovidius@gmail.com

RITL, p. 386–394, București, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

Typographia Curții, proprietar F. Göbl, 1878. Partea I: *Elementele Cantacuziniloru și Brancoveniloru din Tiérr'a Muntenésca de Dimitrie Cantemiru Domnitoriulu Moldovei.* Dupe originalulu scrissu de autoriu în limb'a russésca, tradussu mai antaiu în limb'a germana și apoi în cea grecésca populara la an. 1795 de George Ioan Zavira; iar acuma, dupa însărcinarea Societății Academice Române, din nou tradussa de G. Sion, membru Soc. Acad. Române. Partea a II-a: *Divanului sau Galcév'a Intielleptului cu Lumea sau Giudetiulu sufletului cu trupulu a lui Ioanu Dimitrie Constantinu Voevodu.*

6. Operele Principelui Demetriu Cantemiru publicate de Academia Română. Tomu VI. *Istoria ieroglifică (Operă originală inedită, scrisă în limba românéscă la 1704). Compendiolum universae logices institutionis, Encomium in I. B. Van Helmont et virtutem physices universalis doctrinae eius.* Cu mai multe fac-simile și stampe lucrate de Cantemirŭ, unele separate și altele intercalate în textŭ. Bucurescĭ, Tipografia Academieĭ Române (Laboratorĭ Românĭ), 1883.

7. Operele Principelui Demetriu Cantemiru publicate de Academia Română. Tomu VII. *Vita Constantini Cantemyrii, cognomento Senis, Moldaviae Principis, auctore Demetrio Cantemiro Principe Moldavo, ex authographo auctoris. Collectanea Orientalia Principis Demetrii Cantemyrii variae schedae et excerpta e autographo descripta.* Publicate după manuscrisele din Biblioteca Museuluĭ Asiaticu din S[anc]t Petersburg. Bucurescĭ, Tipografia Academieĭ Române (Laboratorĭ Românĭ), 1883.

8. Operele Principelui Dimitrie Cantemir publicate de Academia Română. Tomul VIII. Principele Dimitrie Cantemir. *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor.* Publicat sub auspiciile Academieĭ Române de pre originalul manuscript al autorului, păstrat în Archivele Principale din Moscva ale Ministeruluĭ de Externe de Grigore G. Tocilescu, membru al Academieĭ Române. Cu un portret și două facsimile. Bucuresci. Inst[itutul] de Arte Grafice „Carol Göbl", 1901.

În anul 2010, Editura Tipo Moldova din Iași a republicat în ediție anastatică, sub coordonarea istoricului Gheorghe Buzatu, cele opt volume cantemiriene apărute în perioada 1872–1901.

Academia Română a reluat seria cantemiriană, între 1973 și 1996, prin ediții tip *princeps*, prin reeditări critice și traduceri noi, sub coordonarea academicianului Virgil Cândea. Stela Toma, implicată în acest proiect, descrie astfel concepția și metodele de lucru: „Noua abordare a operei cantemiriene își propunea să depisteze, să recupereze și să editeze tot ce se cunoaște și ce s-a păstrat din creația lui Dimitrie Cantemir: textele originale însoțite de traduceri, pentru cele redactate în limbi străine, sau păstrate numai în asemenea versiuni, transcrierea potrivit noilor norme acceptate a manuscriselor în limba română; studii introductive pertinente – pe profilul fiecărei lucrări, fără să se scape din vedere aspectele multidisciplinare din scrisul enciclopedistului Cantemir; un aparat critic cuprinzător, în măsură să întrunească informația disponibilă la zi, în folosul specialiștilor; metoda de cercetare a operelor privea aplicarea metodologiei comparate: mentalități, mode sau modele curente ale timpului, recunoscute în fiecare scriere a lui Cantemir,

https://biblioteca-digitala.ro

raportate, pentru textele româneşti, şi la ceea ce-i oferea stadiul cultural indigen." (Toma 2011: *154*)

Această a doua etapă legată de preocupările de editare şi traducere a operelor cantemiriane din partea Academiei Române a stat sub semnul tricentenarului naşterii scriitorului:

1. Dimitrie Cantemir, *Opere complete,* ediţie critică publicată sub îngrijirea lui Virgil Cândea. Vol. IV. *Istoria ieroglifică,* text stabilit şi glosar de Stela Toma. Prefaţă de Virgil Cândea. Studiu introductiv, comentarii, note şi indici de Nicolae Stoicescu, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973.

2. Demetrii Cantemirii Moldaviae Princeps, *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae. Ad fidem codicum duorum in Bibliotheca Academiae Mosquitanae Scientiarum servatorum post Alexandrum Papiu-Ilarian iterum edita* / Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei.* Traducere după originalul latin de Gh. Guţu. Introducere de Maria Holban. Comentariu geografic de N. Stoicescu. Studiu cartografic de Vintilă Mihăilescu. Indice de Ioana Constantinescu. Cu o notă asupra ediţiei de D. M. Pippidi, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973. Ediţia nu face parte integrantă din seria *Opere complete,* dar valoarea ei remarcabilă explică republicarea în versiune revizuită şi adăugită, de către Ana Cristina Halichias, în 2014, sub egida Academiei Române.

3. Dimitrie Cantemir, *Opere complete,* Ediţie critică publicată sub îngrijirea lui Virgil Cândea. Vol. I. *Divanul*, Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi comentarii de Virgil Cândea. Text grecesc tradus de Maria Marinescu-Himu, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974.

4. Dimitrie Cantemir. *Opere complete.* Ediţie critică publicată sub îngrijirea lui Virgil Cândea.Vol. IX. Tomul I. *De antiquis et hodiernis Moldaviae nominibus* şi *Historia Moldo-Vlachica.* Prefaţă de Virgil Cândea. Ediţie critică, traducere, introducere, note şi indici de Dan Sluşanschi, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1983.

5. Dimitrie Cantemir. *Opere complete.* Ediţie critică publicată sub îngrijirea lui Virgil Cândea.Vol. VIII. Tomul II. *Sistemul sau Întocmirea religiei muhammedane.* Traducere, studiu introductiv, note şi comentarii de Virgil Cândea. Text rus îngrijit de Anca Irina Ionescu, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987.

6. Dimitrie Cantemir. *Opere complete.* Ediţie critică publicată sub îngrijirea lui Virgil Cândea, membru al Academiei Române.Vol. VI. Tomul I. *Vita Constantini Cantemyrii, cognomento Senis, Moldaviae Principis*. Cuvânt-înainte de acad. Virgil Cândea. Studiu introductiv de Andrei Pippidi. Ediţie critică, traducere şi anexe de Dan Sluşanschi şi Ilieş Câmpeanu. Note şi comentarii de Andrei Pippidi. Indici de Ilieş Câmpeanu, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1996.

7. Dimitrie Cantemir. *Opere complete.* Ediţie critică publicată sub îngrijirea lui Virgil Cândea, membru al Academiei Române.Vol. VI. Tom II. *Scurtă povestire despre stârpirea familiilor lui Brâncoveanu şi a Cantacuzinilor. Memorii către*

https://biblioteca-digitala.ro

Petru cel Mare (1717 și 1718). Cuvânt-înainte de acad. Virgil Cândea. Ediție critică, studiu introductiv, note și comentarii de Paul Cernovodeanu, în colaborare cu Alvina Lazea, Emil Lazea și Mihai Caratașu. București, Editura Academiei Române, 1996.

Importanța acestei a doua serii publicate sub egida Academiei și diferențele calitative față de edițiile anterioare au fost marcate de Oana Uță Bărbulescu, care sublinia unitatea de viziune și valoarea edițiilor critice: „Faptul că editarea acestei serii de *Opere complete* este rezultatul unei viziuni unitare se poate observa din structura asemănătoare a volumelor apărute până în 1996. Volumele cuprind studii introductive ample, în care sunt oferite numeroase informații istorice, filologice etc., necesare pentru înțelegerea operei respective. În același timp, toate volumele conțin note, comentarii și diverși indici pentru a facilita consultarea ediției". (Uță Bărbulescu 2011: *180*)

Perioada scursă între a doua și a treia etapă din istoricul editării critice sub egida Academiei Române este marcată de câteva evenimente majore, generatoare de ediții critice și noi traduceri. În 1995, este publicată prima traducere a lucrării *Compendiolum universae logices institutiones*, de către Dan Slușanschi, cu o introducere semnată de acad. Alexandru Surdu; în 1999–2000, este publicată o ediție critică a *Hronicului*, în două volume, sub îngrijirea Stelei Toma, „după 25 de ani de așteptări" și la 100 de ani de la ediția Tocilescu. (Toma 2011: *158*)

Un eveniment major l-a constituit în această perioadă, publicarea facsimilului celei mai cunoscute opere cantemiriene, care i-a adus Principelui recunoașterea internațională: Demetrius Cantemir, *Creșterile și descreșterile Imperiului Otoman*. Textul original latin în forma finală revizuită de autor. Fascimil al Manuscrisului LAT-124 de la Biblioteca Houghton, Harvard University, Cambridge, Mass., Publicat cu o introducere de Virgil Cândea, membru al Academiei Române, București, Editura Roza Vânturilor, 1999. Pe baza acestui facsimil, a apărut prima ediție critică de text latin, realizată de Dan Slușanschi: Demetrii Principis Cantemirii, *Incrementorum et decrementorum Aulae Othman[n]icae sive Aliothman[n]icae historiae a prima gentis origine, ad nostra usque tempora deductae libri tres*, Praefatus est Virgil Cândea, Critice edidit Dan Slușanschi, Timișoara: Editura Amarcord, 2002. Ediția a fost urmată de publicarea traducerii lucrării, menționăm aici varianta revizuită: *Principele Dimitrie Cantemir, Princeps Moldaviae, Istoria creșterilor și a descreșterilor Curții Othman[n]ice sau Aliothman[n]ice de la primul început al neamului, adusă până în vremurile noastre, în trei cărți*. Volumul I și volumul II. Prefața traducerii românești de acad. Virgil Cândea. Traducere românească și indice de Dan Slușanschi, Ediția a II-a revizuită, București, Editura Paideia, 2012.

Un alt eveniment important l-a reprezentat descoperirea de către acad. Andrei Eșanu, a unui manuscris al *Descrierii Moldovei*, intitulat *Historiae Moldavicae. Partes tres*, datat în jur de 1760, publicat în facsimil la Chișinău, în 2004 (Eșanu și Eșanu 2004). Pornind de la cele trei manuscrise din secolul al XVIII-lea, denumite A (cu intervenții făcute de Cantemir însuși pe text), B, C, luând în considerare câștigurile și defectele edițiilor și traducerilor precedente, în 2006, Dan Slușanschi

https://biblioteca-digitala.ro

publică o primă ediție critică pe care o putem considera *completă* a acestei lucrări, însoțită de traducerea originală: Demetrii Cantemirii, Principis Moldaviae, *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae* / Dimitrie Cantemir, Principele Moldovei, *Descrierea stării de odinioară și de astăzi a Moldovei*, Ediție critică întocmită de Dan Sluşanschi, Bucureşti, Institutul Cultural Român, 2006.

Interesul asupra filosofiei cantemiriene cunoaște un reviriment remarcabil prin eforturile lui Vlad Alexandrescu care în 2003, scoate la lumină două texte care fac parte din *Sacro-Sanctae Scientiae indepingibilis imago,* adică *Index rerum notabilium* (deocamdată singurul text autograf cantemirian aflat într-o bibliotecă românească, în original) și *Epistola dedicatoria*, ambele identificate în Arhivele Tocilescu ale Bibliotecii Academiei Române. Acestora li se adaugă obținerea unei copii digitalizate după întregul manuscris al operei, aflat la secțiunea de manuscrise slave a Bibliotecii Naționale Ruse, colecția fundamentală de cărți manuscrise a Academiei Teologice din Moscova), în anul 2008, astfel că patru ani mai târziu, această lucrare este tipărită în ediție bilingvă, cu prima editare critică de text latinesc și traducere în limba italiană: Dimitrie Cantemir, *L'immagine irraffigurabile della Scienza Sacro-Santa.* A cura di Vlad Alexandrescu. Traduzione di Igor Agostini e Vlad Alexandrescu. Edizione critica del testo latino di Dan Sluşanschi e Liviu Stroia. Firenze, Le Monnier Università, Mondadori Education. (Alexandrescu 2012)

O a treia etapă în evoluția acestui proiect a debutat în 2003, an aniversar (380 de ani de naşterea și 330 de ani de la moartea lui Cantemir), prin publicarea volumului de opere scrise în limba română ale Principelui, *Opere / Divanul. Istoria ieroglifică. Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor.* Vol. I. Ediție îngrijită și introducere Virgil Cândea, Stela Toma și Nicolae Stoicescu – Bucureşti, 2003. „Edițiile cuprinse în acest prim volum de *Opere Cantemir* sunt edițiile științifice apărute la Editura Academiei, în 1973 și 1974 (*Istoria ieroglifică* și *Divanul*) și la Editura Minerva, în 1999–2000 (*Hronicul*), îmbogățite de semnatarii lor. Unele componente în arhitectura colecției de față, inexistente în edițiile preluate, întregesc profilul eroului principal. Este vorba de Cronologie, un tablou în mare al vieții și operei lui D. Cantemir (surprinzând prin condensarea unei activități de o rară vastitate și varietate, într-un interval de viață atât de limitat) și de Repere critice, o selecție de condeie ilustre, care au evaluat opera eruditului prinț moldav, traversând timpul. Glosarul adună, pentru prima oară, lexicul cantemirian mai puțin cunoscut". (Toma 2011: *159*)

La distanță de mai bine de un deceniu față de apariția acestui volum, Academia Română reia proiectul de editare, traducere și publicare a operelor cantemiriene, concentrându-se asupra lucrărilor scrise în limba latină de către Principe:

Dimitrie Cantemir, Moldaviae Principis, *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae* / Dimitrie Cantemir, Principele Moldovei, *Descrierea stării de odinioară și de azi a Moldovei.* Traducere după originalul latin de Gh. Guțu. Introducere de Maria Holban. Comentariu istoric de N. Stoicescu. Studiu cartografic de Vintilă Mihăilescu. Indice de Ioana Constantinescu. Cu o notă asupra ediției I de D. M. Pippidi. Ediția a II-a îngrijită de Ana-Cristina Halichias. Postfață de Eugen Simion.

https://biblioteca-digitala.ro

Dosar de receptare critică de Bogdan Crețu, București, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2014.

Dimitrie Cantemir, *Istoria măririi și decăderii Curții othmane*. Editarea textului latinesc și aparatul critic Octavian Gordon, Florentina Nicolae, Monica Vasileanu. Traducerea din limba latină Ioana Costa. Cuvânt înainte Eugen Simion. Studiu introductiv Ștefan Lemny, vol. I–II, București, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2015.

Dimitrie Cantemir, *Icoana de nezugrăvit a științei preasfinte; Pasaje neclare în Catehism; O cercetare naturală a monarhiilor; Elogiu pentru autor; Mic compendiu de logică*. Editarea textului latinesc, aparat critic și indici de Florentina Nicolae. Traducerea din limba latină de Ioana Costa. Studiu introductiv de Ștefan Afloroaei, București, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017.

Dimitrie Cantemir, *Despre numele Moldaviei – în vechime și azi; Istoria moldo-vlachică; Viața lui Constantin Cantemir; Descrierea stării Moldaviei - în vechime și azi*, Colecția *Opere fundamentale*, Editarea textului latinesc, aparat critic și indici de Florentina Nicolae. Traducerea din limba latină de Ioana Costa. Studiu introductiv de Andrei Eșanu și Valentina Eșanu, București, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017.

Dimitrie Cantemir, *Curanus; Collectanea Orientalia; De muro Caucaseo*, Colecția *Opere fundamentale*. Editarea textului latinesc, aparat critic și indici de Florentina Nicolae. Traducerea din limba latină de Ioana Costa, București, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, Muzeul Național al Literaturii Române, 2018.

Dimitrie Cantemir, Ieremia Cacavela, *Institutio logices*, Colecția *Opere fundamentale*, Editarea textului latinesc, aparat critic și indicele de Florentina Nicolae. Traducerea din limba latină de Ioana Costa. Studiu introductiv de Alexandru Surdu, București, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2020.

Perspectiva editării textului latinesc

În cadrul acestei faze evolutive, au fost aduse elemente de noutate față de etapele anterioare, atât la nivelul editării critice, cât și la acela al traducerii în limba română. Cele două ediții critice din 2017, spre exemplu, au fost structurate pe criteriul tematic astfel: un volum de opere de filosofie și logică, în care au fost reunite operele *Sacro-sanctae Scientiae indepingibilis imago; Loca obscura in Cathechisi quae ab anonymo authore slaveno idiomate edita et Pervoe ucenie otrokom intitulata est, dilucidata authore Demetrio Cantemirio; Monarchiarum physica examinatio; Encomium in authorem et virtutem doctrinae eius, Moldavo idiomate interpretatum; Compendiolum universae logices institutionis*. Se disting între acestea, *Loca obscura...* și *Compendiolum...*, editate critic pentru prima dată, chiar dacă fuseseră publicate anterior două valoroase traduceri în română (pentru

https://biblioteca-digitala.ro

Loca obscura..., Bodogae 1973: *1063–1083*, pentru *Compendiolum...*, Sluşanschi 1995). Volumul este completat de un impresionant *Studiu introductiv* semnat de acad. Ştefan Afloroaei, care scoate în evidenţă elementele de noutate ale ediţiei respective şi subliniază variate direcţii de cercetare pe care le poate genera aceasta.

Al doilea volum apărut în 2017 cuprinde operele de factură istorică *De antiquis et hodiernis Moldaviae nominibus; Historia Moldo-Vlachica; Vita Constantini Cantemyrii, cognomento Senis, Moldaviae Principis* şi *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae*. Studiul introductiv a fost semnat de acad. Andrei Eşanu şi dr. Valentina Eşanu, cercetători la Institutul de Istorie al Academiei de Ştiinţe a Moldovei, în continuarea preocupărilor notabile ale acestora în domeniul cercetărilor cantemirologice. Editarea critică a textelor latine s-a făcut prin raportarea la manuscrisele facsimilate şi la microfilmele executate după acestea. Această metodă de lucru a contribuit la inserarea unor modificări importante, precum identificarea unor cuvinte care nu putuseră fi înţelese sau întregite în ediţiile critice anterioare sau unele privind succesiunea capitolelor în *Historia Moldo-Vlachica*, faţă de ediţia Academiei din 1983, datorată lecturii atente a copiei după manuscrisul cantemirian. La finalul fiecărui volum a fost adăugat câte un *dosar de receptare critică*, alcătuit de Bogdan Creţu. Aceste dosare acoperă principalele opinii critice structurate cronologic, cu referire la operele cuprinse în volumul respectiv. Volumul de opere *orientale* publicat în 2018 reuneşte trei lucrări cu destine diferite, care întregesc viziunea exegetică asupra preocupărilor pentru cultura şi civilizaţia islamică ale Principelui. Au fost editate critic pentru prima dată cele două versiuni latineşti care au stat la baza redactării *Sistemului religiei muhammedane*, lucrare tipărită în traducere rusească, în 1722. Pentru acest demers, au fost utilizate facsimilia publicate în *Integrala manuscriselor Cantemir*, vol. IX: *Curanus. De Curani etymologico nomine.* Manuscris facsimil inedit, Prefaţă Virgil Cândea, Ediţie coordonată de Constantin Barbu, Editura Revers, Craiova, 2012. A fost identificată – între altele – sursa latină din care Cantemir a extras pasajele din *Coran*, ceea ce a arătat că nu le-a tradus singur din arabă, în latină, aşa cum ar fi fost de aşteptat şi cum considera Virgil Cândea, în ediţia critică a *Sistemului*, din 1987. Este vorba despre compilaţia *Machumetis Saracenorum principis eiusque successorum vitae ac doctrina ipseque Alcoran*, editată de Theodorus Bibliander şi publicată la Basel, în 1543. Pentru a doua lucrare, *Collectanea Orientalia,* a fost utilizată copia realizată de Grigore Tocilescu, cota Mss. latin, nr. 76, f. 409–439, în care sunt lipite şi câteva pagini care conţin desene, desprinse din originalul păstrat în arhivele ruseşti). Astfel, după 135 de ani de la prima ediţie, acest text cantemirian apare în ediţie bilingvă, cu aportul turcologului Ahmed Yenikale, care analizează şi traduce cuvintele arabe şi turceşti aproape ignorate sub aspect critic, în prima ediţie. Cea de-a treia lucrare, *De muro Caucaseo*, a fost întocmită de orientalistul Theophil Siegfried Bayer, pe baza notiţelor lui Cantemir, luate pe parcursul expediţiei din Caucaz. Manuscrisul nu s-a păstrat / descoperit încă, de aceea a fost utilizată versiunea tipărită în *Commentarii Academiae Scientiarum Imperialis Petropolitanae. Tomus I. Ad annum 1726*, Petropoli, Typis

https://biblioteca-digitala.ro

Academiae, 1728, pp. 425–463. Aşadar, volumul de opere cantemiriene publicat în 2018 recuperează lucrări aflate la prima ediţie critică şi prima traducere pe baza manuscriselor (*Curanus. De Curani etymologico nomine*), care nu mai fuseseră editate de peste un secol (*Collectanea Orientalia*), care nu mai fuseseră editate şi traduse în limba română (*De muro Caucaseo*). În încheierea proiectului legat de editarea şi traducerea operelor latineşti, a fost oferită publicului, în ediţie *princeps* şi cu o traducere inedită, lucrarea *Institutio logices, id est Philosophiae instrumentali arte habitus*, text atribuit de Dimitrie Cantemir profesorului său Ieremia Cacavela şi pe care Principele îl va rezuma ulterior în *Compendiolum universae logices institutionis*.

Proiectul Academiei va trebui să continue firesc, cu reeditarea lucrărilor de limbă rusă şi turcă, cu publicarea corespondenţei cantemiriene, prin reunirea specialiştilor filologi, istorici, muzicologi, teologi, pentru a oferi o perspectivă exhaustivă asupra copleşitoarei opere cantemiriene.

Bibliografie

Alexandrescu, Vlad, 2012: *Introduzione*, în *L'immagine irraffigurabile della Scienza Sacro-Santa*, a cura di Vlad Alexandrescu. Traduzione di Igor Agostini e Vlad Alexandrescu. Introduzione e note di Vlad Alexandrescu. Edizione critica del testo latino di Dan Sluşanschi e Liviu Stroia, Firenze, Le Monnier Università, Mondadori Education.

Bodogae, Teodor, 1973: *Dimitrie Cantemir*: *„Loca obscura"*. Traducere şi comentariu, în „Biserica Ortodoxă Română", XCI, nr. 9–10, p. 1063–1083.

Eşanu, Andrei şi Valentina Eşanu, 2004: *„Descrierea Moldovei" de Dimitrie Cantemir în cultura europeană*. Studiu monografic şi anexă facsimilată a manuscrisului în limba latină *Historiae Moldavicae. Partes tres* de Dimitrie Cantemir din Biblioteca regională „A. M. Gorki" din Odessa, Chişinău, Editura Pontos.

Rotaru, Florin, 2011: *Primul proiect românesc al ediţiei de opere complete Dimitrie şi Antioh Cantemir*, în Gheorghe Chivu (ed.), *Dimitrie Cantemir*, Bucureşti, Editura Biblioteca Bucureştilor, p. 161–165.

Sluşanschi, Dan, 1995: Cantemir, Dimitrie, *Mic compendiu asupra întregii învăţături a logicii*. Traducere din limba latină de Dan Sluşanschi. Studiu introductiv, note şi indice de Alexandru Surdu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1995.

Toma, Stela, *Textele româneşti cantemiriene şi editarea lor în cultura naţională*, în Gheorghe Chivu (ed.), *Dimitrie Cantemir. Sesiune de comunicari ştiinţifice, 10 decembrie 2010,* Bucureşti, Editura Biblioteca Bucureştilor, p. 151–165.

Uţă Bărbulescu, Oana, 2011: *Integrala operei lui Dimitrie Cantemir – Un proiect necesar*, în Gheorghe Chivu (ed.), *Dimitrie Cantemir*, Bucureşti, Editura Biblioteca Bucureştilor, p. 173–183.

https://biblioteca-digitala.ro

THE COMPLETE WORKS OF DIMITRIE CANTEMIR, A PROJECT OF THE ROMANIAN ACADEMY

Abstract

This paper reviews all editions of Dimitrie Cantemir's works published under the auspices of the Romanian Academy, as well as the most relevant ones. The aim is to illustrate the changes of critical perspective on the Prince's texts, as well as the novelties regarding the Latin texts published in *princeps* edition.

Keywords: Dimitrie Cantemir, Romanian Academy, critical editions, translations.

Rezumat

În această lucrare, ne propunem să prezentăm toate ediţiile lucrărilor lui Dimitrie Cantemir publicate sub egida Academiei Române, precum şi pe cele mai relevante. Scopul expunerii este de a ilustra schimbările de perspectivă critică asupra textelor Prinţului, precum şi noutăţile referitoare la textele latine publicate în ediţia princeps.

Cuvinte-cheie: Dimitrie Cantemir, Academia Română, ediţii critice, traduceri.

https://biblioteca-digitala.ro

MEȘTEȘUGUL DOFTORIEI. PRIMUL TRATAT ROMÂNESC DE MEDICINĂ. EDIȚIA MANUSCRISELOR ROMÂNEȘTI BAR NR. 933 ȘI 4841. STUDIU FILOLOGIC, STUDIU LINGVISTIC, EDIȚIE, GLOSAR ȘI INDICE DE LIA BRAD CHISACOF, EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, BUCUREȘTI, 2017

Laura Bădescu*

Prin editarea meritorie a manuscriselor românești 933 BAR și 4841 BAR și reunirea lor într-un singur tom sub titlul *Meșteșugul doftoriei*, se restituie cititorului contemporan primul tratat românesc de medicină. Ediția, datorată doamnei C.S. I habil. Lia Brad Chisacof, a apărut în cadrul Editurii Academiei Române (2017), fiind însoțită de un consistent studiu lingvistic și filologic.

Revendicate pe linia iluminismului medical (acad. Victor Voicu), având aceeași soartă a difuzării târzii pe care au avut-o multe din scrierile noastre vechi și premoderne, manuscrisele au stat în atenția filologilor[1] noștri care au semnalat de-a lungul vremii importanța lor în cercetarea limbii literare și a terminologiei științifice românești.

Datarea și paternitatea manuscriselor au ridicat numeroase semne de întrebare, rezolvate parțial sau integral cu ajutorul criticii interne, respectiv prin coroborarea a numeroase date de istorie culturală și literară.

Astfel, punând în relație particularitățile de limbă ale textului cu filigranele hârtiei celor două manuscrise, rezultă că ms. rom. 933 BAR (MD I – *Meșteșugul doftoriei* este datat 1760 (an în care, probabil, s-a început copierea/ traducerea), iar ms. rom. 4841 BAR MD II – *Meșteșugul doftoricesc* a fost probabil transcris în intervalul 1771/ 1786–1795/ 1785.

Chestiunea paternității a fost discutată în filologia românească fără ca vreo soluție să întrunească cvorumul necesar validării ei din partea cercetătorilor. Între cele notabile, se cuvine menționată teza lui N. A. Ursu care consideră că transpunerea românească a fost realizată nu de sibianul Ioan Adam, ci de doctorul muntean

* Cercetător științific I, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: laura.e.badescu@gmail.com

[1] Vezi N. A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești* (1962), idem, *Meșteșugul doftoriii, primul tratat de medicină în limba română tradus din grecește de doctorul muntean Ștefan Vasile Episcupescu, între anii 1805–1817,* în LR, LV, 2006, nr. 5–6, *403–416.*

https://biblioteca-digitala.ro

Ştefan Vasile Episcupescu după un intermediar grecesc (*Pax Corporis,* Francisc Pariz Papai), azi pierdut, care reprezenta traducerea operei lui John Johnston, *The Idea of Practical Physick in Twelwe Books* (1657) etc.

Editoarea prezentului volum a reluat problema paternităţii manuscriselor oferind, cu argumente de istorie culturală, o soluţie inedită prin atribuirea MD I lui Rigas Velestinlis[2]/ Rigas din Velestin/ Rigas Feraios (venit în Ţara Românească ca funcţionar în administraţia fanariotă etc., autor al comediei scrise în limba greacă, *Vârtejul nebuniei*, al unor poezii originale şi al unui manual despre natură redactat în Ţara Românească şi publicat la Viena, în 1790, *Culegeri de fizică*), iar MD II, unor grămătici care au preluat textul iniţial ca atare (p. 28).

Corpusul de izvoare este impresionant, căci au fost utilizate surse multiple redactate în greacă, latină, germană, maghiară etc. (între care cea mai cunoscută este lucrarea *Pax Corporis,* apărută în limba maghiară la Cluj). De altfel, glosarea de la sfârşitul volumului a cuvintelor româneşti, greceşti, latineşti, turceşti, maghiare, italiene orientează lectorul asupra varietăţii lexicale oferind importante date cu privire la consemnarea şi evoluţia semantică a unor termeni. În realizarea glosarului au fost redate şi explicaţiile furnizate în manuscris, fapt ce înlesneşte urmărirea modificării sensului unor cuvinte din sfera botanicii şi a universului culinar: *magiun – adică dulceaţă făcută din trandafili roşii* (*867*); *rodozahari – magiun de trandafiri roşii* (*868*); *tiriac–adecă usturoiul* (*870*); *coriandru/ coriandron – care sânt nişte ierburi otrăvitoare* (*864*) ş.a.

Alcătuit din nouă capitole ample ce prezintă fiecare parte a corpului cu afecţiunile aferente, tratatul oferă numeroase reţete şi remedii făcând proba unei erudiţii ştiinţifice susţinute printr-o terminologie de specialitate explicată, uneori marginal, prin inserţii de limbă greacă, latină sau română. În deschiderea lui sunt aşezate mai multe predoslovii, importante nu doar pentru parcurgerea textului, cât mai cu seamă pentru o serie de date ce au ajutat la stabilirea surselor utilizate şi la plasarea într-un cadru cultural (vezi. *Istoria medicilor, Predoslovie de laudă către cititorii de obşte înţelepţi, acelaşi neam, aplecaţi către ascultările fireşti să primească cu tot sufletul această scriere trimisă cu drag, Învăţătură pe scurt despre ce este medicina şi care sânt ereziile ei după conducători şi câte sând părţile ei şi care felurile de doftorii ale celor simple şi ale celor compuse după nume şi după ordinea alfabetului* etc.).

Tratatul vorbeşte despre bolile şi remediile destinate durerilor fizice, dar şi celor care ating sufletul. Acestea din urmă sunt plasate între *boalele* capului (*epilepsie, apoplixie, litharghie, maniia, spasmos* etc.). De menţionat este *melanholia* (receptată şi astăzi ca stare ce apare în cursul afecţiunilor neurologice, endocrine, în psihoza depresivă, la începutul schizofreniei etc). În tratat, se ignoră legăturile melancoliei

[2] „Rigas din Velestin este cel care a preluat proiectul iniţial al lui Ioan Adam pe care a reuşit să-l transforme doar in MD I, iar pentru MD II a folosit serviciile unor copişti profesionişti care au preluat textul iniţial ca atare.", p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro

cu literatura de delectare, ea fiind prezentată din perspectiva *meşteşugului doftoriei* pe triada întregului opus (cauze, simptomatologie, tratament): *Pricina şi osebirea melanholii* (unde sunt prezentate trei tipuri de melancolie ş.a.), *Semne mai nainte cunoscătoare şi chibzuitoare pentru melanholie* (magistrală trecere în revistă a unei simptomatologii ce observă frica, întristarea, *uricinea* de oameni, ipohondriile de tot felul ş.a. care fac individul să fugă „de lucruri necumplite ca de cumplite" ş.a.), *Tămăduirea melanholii* (cu remedii şi recomandări de dietă, igienă corporală şi mentală etc. Pilda finală inserată aici este cea a vindecării unei „muieri melanholicoasă care socotea în sineşi ca să fi înghiţit un şarpe când dormea şi făcându-o acest doctor să verse au pus într-însul un şarpe în scafă şi văzându-l acea muiere cu melanholie, gândea întru adevăr că ea l-au vărsat. Şi aşa de atunci au ieşit din mincinoasa ei fandasie şi au scăpat de melanholie", *256*). Izbăvirea „în tot chipul de fantasiile cele cuviincioase şi mincinoase şi din alte gânduri netrebnice şi de multă întristare şi inimă rea" arată că bolile sufletului îşi pot afla tămăduire. Că aceasta ne (a)pare paradoxală prin unele remedii indicate este firesc, căci veacul era altul: „Întâi din toate la tămăduirea melanholii trebuiaşte dietă bună [...] mai vârtos una ca aceasta ca să nu nască veninul cel negru, deci să se afle bolnavul în aer călduros şi umed, să mănânce bucate bine mistuitoare, umede şi bine alcătuite. Pâinea să fie frământată bine şi coaptă în cuptor, Carne de caplon (sic), de pui de găină, dă prepeliţă, de găinuşi, ouă proaspete de găini, peşti pietroşi şi molceluşi. [...] Să se ferească de toate câte se hrănescu în bălţi, şi de câte nascu zemurile cele melanholicoase, care pre largu le-au însemnat Galinos [...]. Vin să bea subţire şi albu dar nu prea vechiu"(*252*). Unele remedii sunt valabile până astăzi, sub forme uşor diferite, însă în esenţă aceleaşi: „Nu trebuie să trecem cu vederea şi ierburile care răsipescu întuneceala minţii şi nascu veselie şi înnoiescu puterea, precum iaste zaharu [...]. Aşâjderea şi a să îmbăia adeseori în apă dulce [...]".

Trebuie menţionat că între bolile capului apar şi cele aferente *mădularilor* lui precum cele ale ochilor, urechilor, nasului, limbii, dinţilor, *omoşorului* etc.

În tratat, bolile sunt clasificate după *patimile dinlăuntru* (aferente ficatului, splinei, rinichilor ş.a.), după cele ale *părţii fămeieşti* (între subcapitole, unele apar dedicate: *stârpirii, nerodirii,* cunoaşterii dacă o femeie este *grea cu fecior au fată* etc.), după cele *din afară ale trupului* (adică despre felurite tipuri de *umflături, bube cu puroi, băşici, degerături, arsuri, cangrene, muşcături* provocate de insecte animale şi oameni, toate cu însoţite de *leacuri împotriva celor otrăvitoare ierburi, mademuri şi muşcături*). Înţepăturile de insecte şi muşcăturile unor animale constituie o materie interesantă pentru studiul antropologic şi pentru urmărirea influenţei pe care bestiariile au avut-o în alcătuirea acestui material. Astfel, sunt prezentate simptomele şi remediile necesare în urma muşcăturilor de păianjăn, viespii, albine, coropişniţă, scorpie, nevăstuică, şarpe, năpârci, asipdă, salamandră, broaşte, gândaci, jigănii turbate etc. De notat nu doar consemnarea muşcăturii de om („aceasta să numără cu vătămările ceale otrăvicioase mai vârtos precum zic mai reale să fac ranele acealea care să vor întâmpla din muşcătura omuilui şi mult

https://biblioteca-digitala.ro

mai cumplite decât ceale ale altora", *840*) ci şi a unui animal fabulos provenit din mitologia popoarelor mediteraneene, de unde, prin intermediul textelor biblice şi al bestiarelor medievale, a pătruns în folclorul românesc: vasiliscul („Această hiară omoară pre om şi pre orice jiganie, numai cu căutarea lui şi cu şuieratul. Şi pentru aceasta rar să întâmplă să-l vază cineva cu ochii lui viu, ci şi mort, de să va atinge cineva de dânsul moare îndată. [...] La muşcătura vasiliscului nicio doftorie împrotiva otrăvii nu să află. Măcar că Erasistratos sfătuieşte ca să bea 33 de castoriu şi de mac, însă alt doftor n-au însemnat nimic", *832–833*).

Sunt consemnate informaţii cu privire la plante (ciuperci, mătrăgună, coriandru, cucută, afion (mac) etc.), bucate, băuturi otrăvitoare, sunt date sfaturi pentru *păzire a celor otrăvicioase* sau leacurile împotriva acestora (v. cartea a VIII-a). Tot aici sunt prinse şi otrăvuri precum: *antimoniu*, *apa cea trăgătoare de aur*, *argintul viu*, *şorecia* etc. toate însoţite de antidotul considerat potrivit. Astfel, „argintul viu căruia îi zic doftorii Mercurion vivion, iaste o fiinţă metalicească cunoscută de toţi, însă are şi el o lucrare vătămătoare şi să socoteşte întru ceale cu otravă şi de multe ori printr-însul să otrăveaşte omul înghiţindu-se aduce greotate în stomah [...]" poate eliminat dacă „(cel ce pătimeşte) să pice câteva picături de unt de drojdii în vin cu pelin, sau sare de pelin, Sal absinthii, să moaie în vin, sau măcar numai flori de pelin să fiarbă în vin, pentruca să se facă amar, şi să bea dintr-acestea că va scăpa. Alta. Sau întâiu să vearse, apoi să bea zeamă de pelin, de isop, sau de sealină cu vin. Dioscorid zice, să bea lapte o băutură bună cât va putea, apoi să-l vearse şi după vărsare să-i puie clistir făcut de untură de găină cu apă şi cu miare [...]" (*818*)

Este prins un compediu pediatric ce evaluează pruncul la naştere, urmărind toate bolile *cele de obşte* [...] *atât pentru cele din afară cât şi pentru cele dinlăuntru* (între care nu lipseşte deochiul: *Pentru când să zavistuiaşte pruncul şi să deoache de vreun voitoriu de rău şi să strică cu vederea*).

Nu lipsesc bolile ce au marcat şi marchează secolele (lepra, ciuma, carchin (cancer) etc.) şi nici spaimele de tot felul ce însoţeau individul de-a lungul vieţii.

Un tratat cvasi complet, o încercare consistentă de redare în limba română a unui impresionant corpus de cunoştinţe medicale, valide în epocă, iar astăzi necesare nu doar patogeniei, ci şi unor discipline umaniste precum istoria limbii literare, antropologie, istoria culturii şi a mentalităţilor etc. Tributară tratatelor de medicină antică (precum cartea IV-a, despre *Natura omului*, de Hipocrat) prelungite în mediul românesc în texte dintre cele mai diferite, precum este cel din Pravila lui Matei Basarab, lucrarea prezintă, pe alocuri, mixaje între surse fabulatorii şi cele ştiinţifice, ceea ce apare cu atât mai ofertant analizelor de tot felul cu cât dominanta iluministă a textului este considerată ca fiind cea majoritară. (Să nu uităm că unele sfaturi nu sunt cu mult diferite de cele formulate în *Codicele Bratul* (vezi spre exemplu remediile pt durerile de dinţi în *Meşteşugul...*, *323* respectiv în *Codicele Bratul*, ed. Al. Gafton, *442*).)

De altfel, studierea raportului dintre lumea veche şi civilizaţia din secolul luminilor ar putea pune în evidenţă unele borne ale parcursului înlăturării ignoranţei,

https://biblioteca-digitala.ro

superstiţiilor şi prejudecăţilor pe fundalul aculturaţiei europene. Este de urmărit cât din vechiul bagaj de cunoştinţe medicale a fost preluat în Epoca Luminilor, în chiar spaţiul raţionalizat prin alfabetizare, prin mutaţii valorice şi, mai cu seamă, prin teama de moarte care bântuise aprig secolul anterior sub forma ciumei, a războaielor şi a foametei. Spiritul de sistem angrenat în acest tratat deşi este încă foarte aproape de mecanismul simplist al explicaţiei comune, nu ignoră observaţiile clinice, semiologia fiind, după putinţă, bine diferenţiată. Traducerea în română a unei lucrări ştiinţifice de o asemenea anvergură probează deschiderea intelectuală dar şi nevoile societăţii româneşti de la sfârşitul secolului al XVIII-lea.

[THE CRAFT OF MEDICINE]. THE FIRST ROMANIAN MEDICAL TREATISE

Abstract

The editing of the first Romanian medical treatise based on two manuscripts belonging to the Romanian Academy Library is reported. The work, in fact a compiled translation from several sources made between 1760 and 1771 / 1786–1795 / 1785, is a quasi-complete treatise, a sustained endeavour of rendering into Romanian an impressive body of medical knowledge, valid at the time, and useful today not only for pathogeny, but also for various disciplines such as the history of literary language, anthropology, history of culture and mentalities, etc.

Keywords: the first medical treatise in Romanian, 18th century, Wallachia.

Rezumat

Este vorba despre editarea primului tratat românesc de medicină pe baza a două manuscrise aparţinând Bibliotecii Academiei Române. Lucrarea, de fapt o traducere compilată din mai multe surse datate între 1760 şi 1771 / 1786–1795 / 1785, este un tratat cvasi-complet, un efort susţinut de a reda în limba română un corpus impresionant de cunoştinţe medicale, valabile la acea vreme, şi util astăzi nu numai pentru patogenie, ci şi pentru diverse discipline precum istoria limbajului literar, antropologia, istoria culturii şi mentalităţilor etc.

Cuvinte-cheie: primul tratat de medicină în limba română, secolul al XVIII-lea, Valahia.

https://biblioteca-digitala.ro

MEANDRE PRINTRE INTERIOARE ŞI STILURI

Aluniţa Cofan*

Aş vrea să mă opresc în rândurile ce urmează asupra unei laturi mai puţin discutate din memoriile lui Ion Negoiţescu (1921–1993), *Straja dragonilor*, şi anume asupra memorabilei capacităţi descriptive a autorului referitoare la interioare de locuinţe. Este o scriere în care criticul Negoiţescu, fost elev al lui Blaga şi membru marcant al Cercului Literar de la Sibiu, abordează cu extremă sinceritate şi transparenţă viaţa intimă, în maniera memoriilor lui Gide, pentru că „refuză să facă literatură". Destui comentatori au pus accentul pe partea şocantă a autobiografiei lui, punctând homosexualitatea şi priaprismul autorului, şi foarte puţini au remarcat desele descrieri, mai numeroase, decât notaţiile fulgurante cu iz homoerotic. Cititorul avid de latura cancanieră a biografiilor va urmări mai curând spectaculosul şi scandalosul, decât migala unor descrieri laborioase şi valorificabile din punct de vedere estetic.

Dacă considerăm descrierea o suspendare a naraţiunii, în cazul nostru o naraţiune autobiografică, atunci memoriile lui Ion Negoiţescu sunt înţesate de astfel de divagaţii sau abateri de la firul strict narativ. Descrierea este o amânare, o temporizare, a fluxului narativ şi se opreşte asupra personajelor, obiectelor (ca în romanele „choisistes"), peisajelor şi interioarelor de locuinţe. Cercetători ai stilisticii literare care au încercat să o definească o opun naraţiunii[1], deoarece ea reprezintă o întrerupere a diegezei şi a temporalităţii ei. În alţi termeni, descrierea reprezintă staticul, pe când naraţiunea constituie dinamicul. Aşadar, putem asimila descrierea drept o oprire necesară pentru realizarea contemplaţiei, în timp ce curgerea narativă, relatarea sau *diegesis*, ne ţine captivi în acţiune şi participare simpatetică, meditaţia nefiind posibilă în momentul implicării în lanţul evenimentelor. Memoriile din *Straja dragonilor* sunt alcătuite dintr-o suită de amânări ale firului biografic, amintirile acumulându-se din flashuri descriptive care sugerează fără tăgadă că memorialistul este un contemplator, un degustător al fragmentelor de frumos intrate în viaţa sa.

Fiu al unui ofiţer de carieră, Ion Negoiţescu a cunoscut din fragedă pruncie ce înseamnă desele schimbări de domiciliu şi de casă, nestatornicia şi nesiguranţa fiind

* Cercetător ştiinţific III, Institutul de Istorie şi Teorie literară „G. Călinescu" al Academiei Române; e-mail: alunitzacofan@gmail.com.

[1] Ne referim la studiul Mihaelei Mancaş, *Descrierea în proza postmodernă* din care citãm: „Toate scrierile consacrate descrierii o situează în opoziţie cu naraţia, considerându-se în general că ea ar constitui o pauză narativă, o întrerupere în suita relatării; paradoxal vorbind, descrierea se defineşte chiar drept «tot ce nu este naraţie»" (v.p. 1, în http://ebooks.unibuc.ro/filologie/dindelegan/35.pdf)

RITL, p. 400–405, Bucureşti, 2020

https://biblioteca-digitala.ro

singurele constante. Familia lui nu a putut prinde rădăcini și a avut destinul evreului rătăcitor prin orașele României: Oradea, Cluj, Aiud, Galați. A fost un copil precoce și greu încercat de când s-a descoperit diferit față de ceilalți, silit fiind să-și ascundă adevărata natură, ca să supraviețuiască; prima încercare de sinucidere (din cele patru de-a lungul existenței sale) are loc chiar în această perioadă a adolescenței din pricina lipsei de comunicare cu părinții. Practic, era normal ca familia unui ofițer de carieră să se mute dintr-un oraș în altul, după cum îl mânau interesele serviciului militar. De o astfel de agitație și dese schimbări în linia existenței a avut parte și Petru Dumitriu (1924–2002): născut la Socol în județul Caraș-Severin, școala primară la Orșova, liceul la Târgu-Jiu și facultatea la București, student la filosofie al lui Nae Ionescu. Ca să nu mai spunem că ambii scriitori s-au exilat: unul a murit la München, în Germania, la 71 de ani (Negoițescu), iar celălalt la Metz, în Franța, la 77 de ani (Dumitriu).

Ce dezvăluie unui istoric literar interioarele de case din fiecare oraș în care s-a mutat și a trăit pentru o scurtă vreme familia Negoițescu? Privirea de estet rafinat a memorialistului (și prin „rafinat" înțelegem o altoire peste „grundul" sensibilității înnăscute pentru frumos a educației superioare) surprinde o varietate de stiluri care marchează viața cotidiană de la începutul veacului al XX-lea, cu unele reverberații din secolul anterior. Cu toate că, drept etalon stilistic și comparativ, sunt luate, de obicei, descrierile balzaciene, încărcate și migăloase, descrierile de interioare ale lui Negoițescu nu se aseamănă cu acestea, ci dezvăluie, prin câteva detalii revelatoare, palpitul mediului de viață și poate ceva din personalitatea locuitorului casei. A descrie o casă înseamnă, în fond, a surprinde și aspecte din sufletul și psihologia omului care-o locuiește, a felului cum își gândește el relația cu mediul înconjurător. Într-o istorie a mentalităților, pătrunderea în lumea interioarelor și a stilului lor devine semnificativă pentru cunoașterea epocii. Ochiul de estet al lui Ion Negoițescu a reținut în memoria sa afectivă detaliile ilustrative din viața de zi cu zi, chiar dacă autobiografia sa este scrisă la o așa mare distanță în timp față de momentul trăirii, cel al copilăriei și adolescenței sale.

Fundalul istoric al memoriilor lui Ion Negoițescu este unul de intensă dezvoltare economică, cel al Regatului Unit și, perioada imediat următoare a Marii Uniri. Carol I își încheiase lunga și benefica domnie de 48 de ani în 1914 (adus ca monarh străin la guvernarea României în 1866, când avea 26 de ani, de către „monstruoasa coaliție" care l-a detronat pe Cuza, moment în care Ion Ghica, revenit din exil, devine prim-ministru), un rege care a știut să țină echilibrul politic între partidul conservator și partidul liberal, făcute să guverneze prin rotație timp de 3–4 ani, realizând deci o stabilitate politică și având o domnie comparabilă, în înflorire și dezvoltare economică, cu cea a lui Ștefan cel Mare (47 de ani) din Moldova secolului al XV-lea. Dar se apropie vertiginos evenimente dramatice precum Marea Revoluție bolșevică din 1917 și, desigur, Primul Război Mondial, în care viața a fost grea. Concret, fundalul istoric al memoriilor este alcătuit din pânza tulbure a perioadei interbelice de relativă dezvoltare economică.

https://biblioteca-digitala.ro

Revenind la *Straja dragonilor*, de mirare este cum, în momentul scrierii, memorialistul reuşeste să redea cu o atât de mare acuitate amănunte ce surprind atmosfera şi ambianţa nenumăratelor interioare de case pe care le-a cunoscut şi prin care a trecut în *illo tempore*. Mediul social căruia îi aparţine Ion Negoiţescu, acela al clasei unor funcţionari militari din clasa de mijloc, înstăriţi, care se intersectează cu mediul social al high-life-ului românesc, dar şi cu cel al sărăciei celei mai cumplite. Însă, chiar şi în sărăcie el detectează urme ale unui stil în modul de a locui, fiindcă sărăcia şi stilul nu se exclud: un blid, o lingură din lemn, un ulcior, o cuvertură, un prosop sau o maramă lucrate la războiul de ţesut cu intenţia de a-i imprima frumuseţe fac parte din deschiderea spre frumos. Prin urmare, capacitatea de a contempla frumosul şi de a te lăsa pătruns, emoţionat, de el, există şi la păturile sociale ce trăiesc în lipsuri. Că e vorba de frumosul natural sau frumosul cultural, cel produs de om, nu se poate nega că sensibilitatea estetică nu e în strictă dependenţă de mărimea pungii şi a puterii de cumpărare. Şi încă o distincţie. Privirea care relevă esteticul poate aparţine unui om de gust şi cu antene pentru frumos; ea este una educată şi cultivată, exersată în contemplarea artefactelor. Însă, pentru a sesiza frumosul din obiectele de artă, dintr-o mobilă lucrată cu gust şi cu măiestrie, trebuie să existe, evident, o anumită bunăstare materială cu ajutorul căreia să vezi cât mai multe, iar vederea lor frecventă să te instruiască. Formarea ochiului de estet, a sensibilităţii şi a gustului artistic este îndatorată frecventării obiectelor estetice. În preajma obiectelor artistice, lucrate cu meşteşug şi artă, gustul se ascute şi se rafinează. Cel deprins cu contemplarea frumosului natural, limitat doar la acesta din pricina condiţiei sociale de *bas-étage*, are o înclinaţie înnăscută, pe când cel ce contemplă frumosul produs de om, adaugă la o capacitate de emoţionare înnăscută şi un set de cunoştinţe şlefuite în estetica gustului.

Interioarele burgheze descrise de Negoiţescu încastrează trăsături din stilul Bidermeier, de la sfârşitul secolului al XIX-lea, din maniera Jugendstil (ori Art Nouveau), de la începutul secolului al XX-lea, şi din stilul baroc, specific secolului de aur, secolul al XVII-lea, revivificat în urmă cu o sută douăzeci de ani, prin amestecul cu alte stiluri. Clujul perioadei de după Unirea cea Mare este plin de culoare şi de melanj cultural şi stilistic care denotă o combinaţie între reverberaţiile romantice ale epocii Bidermeier şi modernizarea datorată Jungendstilului. La începutul secolului al XX-lea în locuinţele burgheze ale românilor din Cluj, încă mai exista o amprentă a stilului romantic prin mobila de tip Biedermeier. La început, acest stil în mobilă s-a situat între clasicism şi romantism, a fost un fel de neoclasicism, tipic, la începutul secolului al XIX-lea, pentru burghezia în plină ascensiune şi afirmare. Simplitatea şi utilitatea îi erau specifice, lemnul de mahon (de culoare neagră, precum abanosul, foarte preţios şi scump, era adus din colonii şi, prin urmare, la valoarea lemnului se adăugau şi taxele vamale destul de piperate) a fost înlocuit cu lemnul de cireş, de frasin, de stejar sau de păr, mai uşor de găsit în propria ţară şi în culori mult mai deschise, mai luminoase. Au apărut astfel în interioarele burgheze un *sécretaire* sau un birou pentru scris şi depozitat corespondenţa sau documentele familiei,

https://biblioteca-digitala.ro

iar măsuţele rotunde din centrul încăperilor unde se expuneau diferite obiecte, au devenit mai utile: erau mesele la care familia se reunea pentru a mânca sau a desfăşura alte activităţi. Nu lipsea nici pianul ca mobilă, dar avea şi o mare utilitate, aceea de organizare a unor serate culturale sau a altor activităţi culturale (muzică, dans, lectură, discuţii). Biedermeier este un stil simplu în care lemnul nu mai este tratat preponderent cu lac, sunt lăsate la vedere nodurile, porii şi liniile lemnului, sunt îndepărtate podoabele. Cu timpul însă, această austeritate a fost îndulcită, liniile drepte au devenit curbe şi au apărut elemente fantastice în decorare, semn că stilul Biedermeier s-a îndreptat mai rapid spre o concepţie romantică. Virgil Nemoianu consideră că romantismul, ca fenomen literar, se reflectă în stilul de mobilă Biedermeier, mai apropiat de intim şi de privat.[2]

În casa bunicilor lui Ion Negoiţescu apar elementele mobilei Bidermeier, specifice pentru întreaga zonă a Ardealului unde lemnul închis la culoare poate fi încă mahon, deşi, uneori, în lemnul deschis la culoare (cireş sau păr) se introduceau culori închise: „Nici de aranjamentul apartamentului bunicilor nu-mi amintesc, memoria mea nu reţine decât câteva mobile: Biedermeier comun, fără pretenţii, de care gemea Ardealul, două dulapuri de dormitor, fotolii şi scaune de salon îmbrăcate în pluş roşu, un bufet de sufragerie înalt, etajat, foarte închis la culoare; le-am revăzut şi în succesivele locuinţe familiale, după mutarea din strada Călugăriţelor (...)"[3]. Locuinţa din Cluj a copilului Negoiţescu, în vârstă de patru ani, era extrem de spaţioasă, confortabilă şi seducătoare, ca spaţiu privat al odihnei. Ea se compunea din: „două camere mari şi o bucătărie tot mare. De dormitorul din fund, sufrageria vecină în care dormeam eu, în acelaşi pătuţ cu plasă, (....) era despărţită printr-o uşă de sticlă înaltă, cu două aripi prevăzute cu perdeluţe brodate ca să astupe vederea (...). Cele mai plăcute paturi din câte am avut prilejul să cunosc, lungi şi late, cu somiere elastice, dar şi solide, să sari pe ele până în tavan, cu saltele îmbietoare, cu perne uriaşe, cu plăpumi strălucitoare de mătase, cu lenjeria proaspătă, crepitantă şi răcoritoare, lenjerie purtând monograma mamei"[4].

De la Cluj se mută la Aiud, oraş unguresc pe vremea aceea, care pare să aibă mai puţină personalitate estetică decât Clujul, unde casele erau construite în Jungendstil şi în stilul baroc. Aiudul este mult mai sobru, cu case modeste, pline de igrasie, şi străzile unui orăşel provincial, ai cărui locuitori sunt înnebuniţi după poker. Prima locuinţă din Aiud diferă drastic faţă de cea din Cluj, fiind, din punct de vedere descriptiv, tocmai la antipodul ei – săracă, umedă şi meschină: „Prima noastră locuinţă din Aiud era mizerabilă: umedă, întunecoasă, aşezată pe un fel de râpă, cu grădina meschină dedicată câtorva pomi fructiferi anemici, pe o străduţă strâmtă, cu aspect medieval, pavată cu pietre de râu, nu departe însă

[2] V. studiul Virgil Nemoianu, *Îmblânzirea romantismuluiu. Literatura europeană şi epoca Bidemeier* (Bucureşti, Editura Minerva, 1998)

[3] Ion Negoiţescu, *Straja dragonilor* (Bucureşti, Editura Humanitas, 2009, p. 55)

[4] Ion Negoiţescu, *Straja dragonilor,* p. 100)

https://biblioteca-digitala.ro

de centru. Am părăsit-o cât am putut de repede şi ne-am mutat într-un fel de vilă cam rusticană (...)."[5]. Tatăl său fiind obligat să se mute la Galaţi, adolescentul dă piept cu sărăcia în casa unui coleg de şcoală: „în cartierul Bădălan, unde domnea mizeria mizeriilor, ceva cu totul inedit pentru mine, cum n-am mai văzut niciodată, poate numai în reportajele cinematografice din zilele noastre din «lumea a treia». O cocioabă de lemn, cu singură încăpere, în care dădeai de două priciuri de dormit, de o masă şi un scaun şi de o sobă de tuci la mijloc, care ardea. Maică-sa, înaltă şi scheletică, oricât de binevoitoare, îmi făcea silă, de-mi venea să plâng înfricoşat"[6] Oraşul-port este descris ca fiind de o „învălmăşeală breugheliană", dar în acelaşi timp dă şi peste interioare de fii de evrei bogaţi, mai exact de bancheri evrei, în care luxul de negustori arivişti este evident: „În grandioasa sufragerie căptuşită cu lambriuri (chiar şi tavanul era prevăzut cu bârne de lemn masive, sculptate), mobilele erau grele, bufetul enorm fiind încastrat în lambriul cu care făcea corp comun (bufetul din sufrageria noastră de atunci, nu numai urât în dizgraţia lui, părea o ladă ridicolă faţă cu ceea ce vedeam, impresionat, la familia Albeles)."[7]. În consecinţă, la începutul secolului al XX-lea stilul Biedermeier devenise deja Art Nouveau (numit în Germania *Jugendstil*, în Italia – *Stile Floreale* sau *Liberty*, în Spania – *Modernismo* sau *Modernista*), caracterizat prin linii curbe, delicate, prin ornamentaţii care reproduceau forme cât mai naturale: flori, frunze de viţă-de-vie, păsări, insecte, ramuri, aripi de libelulă, muguri, pene. Simbolurile şi stilizările erau exilate. Motivele florale sunt dominante, iar impresia generală este că nu există linii drepte, iar încăperea este acoperită de lambriuri până în tavan, ba chiar şi tavanul cuprinde bârne curbe, artistic prelucrate. Spre deosebire de stilul Biedermeier, simplu, luminos şi clar, culorile folosite sunt mult mai numeroase şi mai bogate: muştar, olive, maro, auriu cu tonuri şi accente de lila, roşu, albastru şi somon. Materialele folosite pentru tapiţerii sunt şi ele preţioase şi decorate în acelaşi mod natural ca şi lemnul: brocatul, mătasea, inul şi catifeaua. In stilul *Art Nouveau* se regăsesc influenţe din gotic, baroc şi roccoco. A fost la mare strălucire în perioada Primului Război Mondial, s-a stins în interbelic, dar a revenit după cel de-Al Doilea Război Mondial, când a dat naştere altor tendinţe stilistice precum mişcarea flower-power şi stilului psihedelic.

Prin urmare, în periplul lui prin multele case şi interioare, că era vorba de casele locuite de el sau doar vizitate, Ion Negoiţescu trasează, sub aspectul istoriei mentalităţilor, un sinuos parcurs presărat de stilul romantismului târziu, epoca Biedermeier, care începe să se transforme în Jungendstil sau Art Nouveau. Începe adică să se modernizeze. Acest lucru înseamnă că lumea protipendadei româneşti din Ardeal, a celor bogaţi, dar şi a celor din clasa de burgheziei de mijloc, a intelectualilor, erau conectaţi la ultimile „mode" din domeniul artei mobilierului.

[5] Ion Negoiţescu, *Straja dragonilor* (p. 127)
[6] *Ibidem*, p. 89
[7] *Ibidem*, p. 88.

https://biblioteca-digitala.ro

Există fără îndoială un sincronism cu lumea occidentală, chiar și pentru această societate românească aflată la Porțile Orientului și considerată de mulți a fi sub influența statică și patriarhală a bizantinismului.

Referințe critice:

Aslam, Constantin, *Curs de estetică* (pdf), pe http://www.caslam.ro/docs/curs_estetica.pdf.

Mancaș, Mihaela, *Descrierea în proza postmodernă*, e-book pe http://ebooks.unibuc.ro/filologie/dindelegan/35.pdf.

Djuvara, Neagu, *O scurtă istorie ilustrată a românilor*, Humanitas, București, 2013

Negoiță, Ion, *Straja dragonilor*, București, Editura Humanitas, 2009.

Nemoianu, Virgil, *Imblânzirea romantismului. Literatura europeană și epoca Bidemeier,* București, Editura Minerva, 1998.

Radu, Mihaela, în https://revistadinlemn.ro/2016/05/07/stiluri-in-mobila-biedermeier/

MEANDERS THROUGH INTERIORS AND STYLES

Abstract

Our point of view, for this comment, is the Ion Negoițescu's biographical book, *Straja dragonilor (The Guard of Dragons)*. We are interested to emphasize the presence of different styles inside the dwellings and theirs significance at the level of a history of mentalities. Description of the houses is a very important part of this book wich disclose an aesthetic eye looking the world.

Keywords: literary description, history of mentalities, dwellings description, style of time, Ion Negoițescu.

Rezumat

Punctul nostru de interes, pentru acest comentariu, este cartea biografică a lui Ion Negoițescu, *Straja dragonilor*. Ne interesează să scoatem în evidență prezența diferitelor stiluri și semnificația lor la nivelul unei istorii a mentalităților. Descrierea caselor este o parte foarte importantă a acestei cărți, care dezvăluie un ochi estetic care privește lumea.

Cuvinte-cheie: descriere literară, istoria mentalităților, descrierea locuințelor, stilul timpului, Ion Negoițescu.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

În atenția colaboratorilor

Colaboratorii sunt rugați să trimită textele procesate pe calculator cu toate semnele diacritice, listate pe o singură față, pe format A4, având ca suport formatul electronic (attachement la mesajul trimis prin e-mail). Se recomandă folosirea programului WORD.

Textele vor conține un rezumat într-o limbă de circulație europeană și o foarte scurtă prezentare a autorului, cu informații despre pregătirea sa profesională (grade didactice, titluri științifice), precum și adresa instituției pe care o reprezintă. Dacă textul este trimis în nume propriu, fără legătură cu preocupările sale profesionale, autorul va trece adresa personală.

Pentru scrierea corectă, recomandăm:

Dicționarul explicativ al limbii române (DEX) (ediția 1996, Editura Univers Enciclopedic);

Îndreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație (ediția 1996, Editura Univers Enciclopedic);

Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM) (ediția 2005, Editura Univers Enciclopedic);

Aplicarea hotărârii Prezidiului Academiei Române privind revenirea la grafia cu „â" și „sunt".

Cuvintele străine se vor insera în text cu italice. La redarea textelor în limbi străine se recomandă respectarea normelor academice ale limbilor respective.

Referințe bibliografice:

Bibliografia se plasează la sfârșitul lucrării, înainte de Anexe (dacă acestea există). Numele autorilor se scriu în ordine alfabetică; când sunt doi sau mai mulți autori ai unei lucrări, regula privitoare la ordinea alfabetică este valabilă doar pentru primul nume.

Titlul lucrării se scrie exact cum este tipărit în publicația citată (cu mențiunea că, în cazul limbii române, ortografia trebuie actualizată conform normelor Academiei Române).

Elaborarea notelor:

Dacă o lucrare conține note de subsol, acestea se vor marca într-un singur mod (cu cifre arabe sau asteriscuri). Toate notele menționate pe o pagină se vor regăsi în subsolul paginii respective.

Formatul paginii:

Se utilizează formatul A4: 21 cm×29, 7 cm. Oglinda paginii: 13 cm×21 cm, lăsând liberi câte 4 cm pe lateralele paginii, 5 cm în partea de sus și 4,7 cm în cea de jos.

https://biblioteca-digitala.ro

ISSN 0034-8392

RITL, anul XIV, nr. 1–4, p. 1–406, 2020

https://biblioteca-digitala.ro